

friedrich gundolf

650



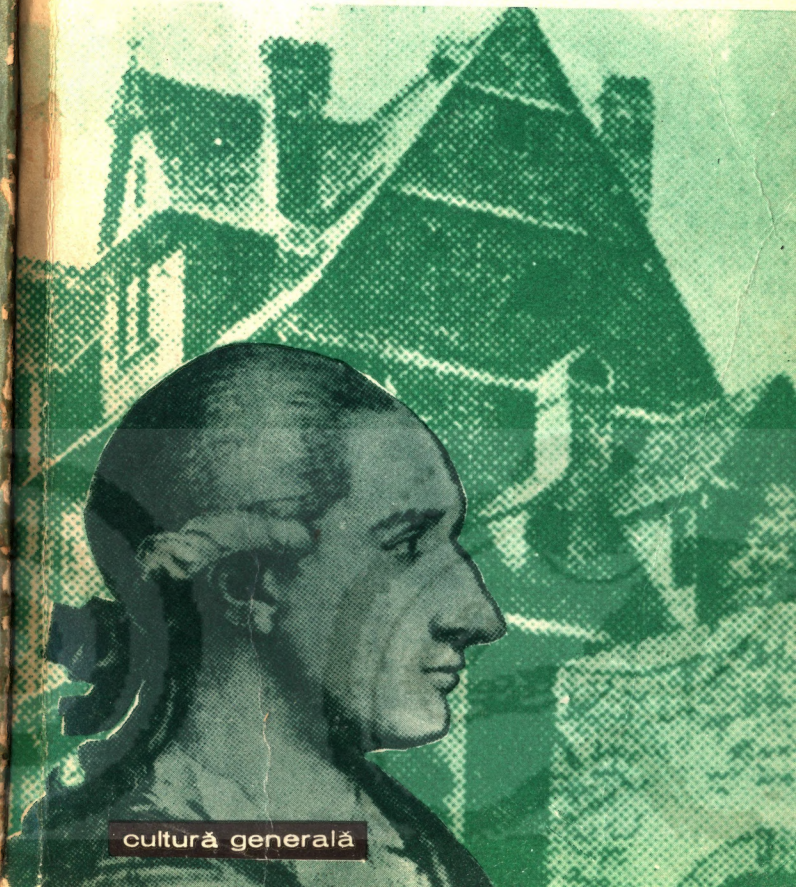
friedrich gundolf
goethe



«Vastă, diversă, profundă, opera lui Goethe a ispitit cohorte de cercetători, ca un continent niciodată explorabil pînă la capăt. Unele dintre studiile dedicate acestei opere au devenit ele însele clasice, ca realizări fundamentale ale exegezei goetheene, dar și ca lucrări bogate în sugestii pentru critica și istoria literară în genere. Un asemenea studiu este cartea lui Friedrich Gundolf, pe care o prezentăm cititorilor într-o versiune românească integrală. Avem înaintea un monument impresionant prin dimensiuni, prin originalitatea construcției, prin lărgimea perspectivei, prin competența și aplicația autorului. O carte cu adevărat demnă de Goethe, expresie a unei informații fără lacune și a unei acuități analitice puțin obișnuite... Publicată, uimitor, la numai treizeci și șase de ani, cartea lui Gundolf despre Goethe pare a sintetiza rezultatele unei munci de-o viață, în lumina acelei experiențe și înțelepciuni pe care le aduce îndeobște o vîrstă înaintată. Nu e de mirare că această carte a intrat de mult în circuitul universal, fiind tradusă în principalele limbi de cultură.»

ION ROMAN

friedrich gundolf



cultură generală



editura minerva

I, II, III, lei 15



friedrich gundolf goethe



TRADUCERE, PREFĂȚĂ,
TABEL CRONOLOGIC,
NOTE ȘI INDICI DE
ION ROMAN

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI ○ 1971
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

Editura Minerva (B.P.T.) :

Toate drepturile rezervate pentru versiunea românească.

Lector extern : *Suzi Hirsch*

GOETHE

von Friedrich Gundolf
Georg Bondi
Berlin

PREFAȚA

Vastă, diversă, profundă, opera lui Goethe a ispitit cohorte de cercetători, ca un continent niciodată explorabil pînă la capăt. Unele dintre studiile dedicate acestei opere au devenit ele însele clasice, ca realizări fundamentale ale exegezei goetheene, dar și ca lucrări bogate în sugestii pentru critica și istoria literară în genere. Un asemenea studiu este cartea lui Friedrich Gundolf, pe care o prezentăm cititorilor într-o versiune românească integrală. Avem înaintea un monument impresionant prin dimensiuni, prin originalitatea construcției, prin largimea perspectivei, prin competența și aplicația autorului. O carte cu adevărat demnă de Goethe, expresie a unei informații fără lacune și a unei acuități analitice puțin obișnuite. Poți fi sau nu de acord cu unele puncte de vedere ale eruditului — ne vom formula la locul cuvenit rezervele și obiecțiile —, dar nu poți să nu admiri exigența lui profesională, minuția, capacitatea de a se orienta într-un domeniu de o complexitate copleșitoare, înlesnirea cu care se mișcă în zona a numeroase discipline, fie și numai tangente. Publicată, uimitor, la numai treizeci și șase de ani, cartea lui Gundolf despre Goethe pare a sintetiza rezultatele unei munci de-o viață, în lumina acelei experiențe și înțelepciuni pe care le aduce îndeobște o vîrstă înaintată. Nu e de mirare că

această carte a intrat de mult în circuitul universal, fiind tradusă în principalele limbi de cultură. Întreprinderea tălmăcirii ei este departe de a fi ușoară, dar, evident, faptul acesta nu justifică întârzierea atât de mare a apariției în românește a unei lucrări de o asemenea valoare. Luând inițiativa tipăririi ei, colecția „Biblioteca pentru toți” săvârșește un act de cultură vrednic de prestigiul pe care și l-a câștigat.

Tinărul profesor de la Universitatea din Heidelberg se apropie de autorul lui *Faust* cu venerația unui muritor de zeul pe care dorește nu atât să-l adore — atitudine oricum implicată — cât să-l cunoască în toată măreția lui. E aici o modestie exemplară și te simți îndemnat s-o opui criticii insolente care bate geniile pe umăr, dându-le postum lecții despre cum ar fi trebuit să scrie, ca să atingă desăvârșirea. „Cea mai restrînsă capodoperă — precizează cu îndreptățire Gundolf — este întotdeauna ceva infinit mai mult decît cel mai amplu tratat despre ea.” Respectul unui critic față de un autor și o operă nu se exprimă însă la modul naiv, prin exclamații entuziaste, ca acelea ale unui turist uimit în fața peisajului sublim. „Nu vreau să pledez — adaugă Gundolf — în favoarea exaltării lirice : exactitatea și precizia sînt premise de la sine înțelese pentru orice abordare științifică a operei unui geniu, ele în primul rînd reprezintă pecetea unei dăruiri serioase, dar metoda nu trebuie să devină niciodată un scop în sine... În fața unei creații, libertatea privirii îndreptate asupra stărilor de fapt este tot atât de importantă ca și venerația...” Acestor declarații de principiu, criticul le rămîne devotat de la un capăt la altul al lucrării. Titanul de la Weimar — cum se spune cu o expresie inadecvată, deoarece tocmai la Weimar Goethe a încetat de a mai fi un „titan” — a produs capodopere, dar și lucruri minore, artificiale, artificioase, adică meșteșugărești. Gundolf face în privința acestor distincții explicite și categorice, fără ocolișuri, fără jenă

fără tentativa de a aduce cu tot dinadinsul în patrimoniul artei ceea ce se află în afara lui. Muntele magnific are nu numai culmi care ating cerul, codri de o vitalitate eternă, ci și văgăuni, grohotișuri de steril și depozite de putregaiuri. Admirăm muntele pentru înălțimile și viața lui din regiunile celeste, dar muntele e unic și același din piscuri până la poale, iar pentru a-l defini, vom indica nu numai altitudinea maximă, ci și adâncimea râpelor. Metafora ne apropie de precizarea genului de monografie, pe care îl ilustrează lucrarea lui Gundolf.

Personalitatea și opera unui artist pot fi tratate în moduri diverse. Se scriu monografii cu capitole separate pentru biografie și, respectiv, operă. Uneori, separarea se datorește unei intenții de sistematizare și, cu toate că prezentate succesiv, cele două părți sînt legate organic, cu motivarea principială că opera este expresia vieții. Aceeași motivare justifică și monografiile în care descrierea și analiza operei se fac concomitent cu prezentarea cronologică a etapelor biografiei. Alte monografii își concentrează interesul asupra operei, iar dacă nu elimină biografia, îi acordă totuși un loc secundar, într-o anexă informativă, cu refuzul declarat sau nu de a stabili vreo corelație între experiența de viață și creație. Cazul extrem în direcția aceasta îl înfățișează studiile și eseurile patronate de teoria idealistă a autonomiei esteticului: o operă există în sine și prin sine, astfel că trebuie luată în considerare ca atare, fără referiri la personalitatea umană a autorului și la societatea în care acesta a trăit. Nu e locul să discutăm îndreptățirea unei metode, sau a alteia, dar nu trebuie totuși să uităm că metoda se constituie mai riguros, sau mai liber în funcție de o anumită orientare ideologică, pe care o argumentează indirect și o confirmă, chiar dacă nu întotdeauna, pentru că se întîmplă s-o și amendeze practic în unele puncte, uneori esențiale.

Am amintit toate acestea, pentru a caracteriza mai clar studiul lui Gundolf despre Goethe în paralelă cu tipurile obișnuite de monografie și, în același timp, pentru a anticipa observația că, izvorînd dintr-o concepție idealistă asupra artei, metoda se subordonează aici în așa măsură obiectului, încît consecințele unui punct de plecare eronat se diminuează considerabil. Autorul se ocupă amănunțit de operele lui Goethe, pe care le trece în revistă cronologic, în succesiunea treptelor biografice, și le raportează permanent la „trăiri“, la experiența de viață. Dar nici descrierea și analiza operei, nici reconstituirea biografiei nu reprezintă obiectivul pe care-l vizează. Așa cum o spune, el nu-și asumă nici rolul „esteticianului“, pentru care „viața e materia utilizată la edificarea operei“, nici rolul „biografului“, pentru care „operele sînt rezultatele unei succesiuni de evenimente, mijloace pentru cunoașterea acestora“. Ceea ce-și propune este „prezentarea chipului lui Goethe“. De aceea își și intitulează masivul studiu numai cu numele poetului, fără nici unul dintre adaosurile obișnuite, cum ar fi *Viața* (sau *Opera*) lui..., ori *Viața și opera lui...* Explicația pe care o dă în primele pagini ale *Introducerii* e clară și nu avem motive s-o rezumăm aici. Vom menționa doar faptul că Gundolf nu neagă în principiu posibilitatea utilizării metodei biografice sau a analizei estetice cu referiri la viață, ci doar în cazul rar al „adevăratului artist“. Ce înțelege el prin „artist adevărat“ reiese din precizarea că un asemenea artist se ivește o dată la un veac. Artiști adevărați — citați în această categorie de către Gundolf — sînt, în afară de Goethe, un Dante, un Shakespeare, un Hölderlin, un Byron. În limbajul comun, aceștia ar fi „marii artiști“ sau „artiștii geniali“. Calificativul indică nu dimensiunile (Hölderlin, de exemplu, e „mai puțin vast“), ci specia. Pentru Gundolf, un Voltaire sau un Balzac, autori ai unei opere foarte întinse (avînd desigur importanța ei în istoria literaturii), nu

aparțin acestei specii. Ei sînt „scriitori“, adică oameni care scriu, așa cum alții pictează, sculptează, compun bucăți muzicale. Pentru toți aceștia, scrisul, pictura etc, sînt niște simple „activități umane“, niște „ocupații individuale, arbitrare“. Spre deosebire de ei, artistul, creatorul „nu săvîrșește nimic și nu îndură nimic, nu pune în mișcare și nu dezvoltă nimic altceva decît ceea ce contribuie la conturarea imaginii lui, la fixarea pentru vecie a chipului său, și el nu lasă în urmă nici o plăsmuire, nici o operă, nici o imagine despre sine, în care să nu fie sensibilă și activă mișcarea vieții sale“. Pentru artiști „viața și opera nu sînt decît atributele diferite ale uneia și aceleiași existențe, ale unei unități spirituale și fizice, care apare în același timp și ca mișcare, și ca formă“. Mișcarea e viața, forma e opera ; opera nu e consecutivă vieții, ci concomitentă cu ea și identică : „artistul există numai în măsura în care se exprimă în opera de artă“. Pentru a da și un exemplu familiar, dacă am accepta distincția gundolfiană între *artist* și *scriitor* (în germană : *Dichter*, adică poet, dar nu neapărat creator în *versuri*, și, respectiv, *Schriftsteller*), am spune că în literatura română există un poet (*Dichter*) cu toate atributele acestei categorii superioare : Eminescu. Într-adevăr, la Eminescu remarcăm o deplină coincidență între viață și operă ; opera lui este expresia nemijlocită a „trăirilor“ (preluăm termenul cu înțelesul dat de Gundolf : „ceea ce se numește în genere viața unui artist“) ; nu există nici un vers, nici o scriere, fie și un poem epic sau proză epică, ori încercare dramatică, nici o operă definitivă și nici o ciornă, în care poetul să nu se fi exprimat pe sine. Să nu se înțeleagă de aici că Gundolf limitează arta la lirism. Lirismul e o modalitate de expresie, constînd în exprimarea directă. Goethe s-a exprimat pe sine nu numai în poeziile lirice, ci și în baladele, romanele și piesele de teatru pe care le-a scris, respectînd regulile obiective ale genurilor. Eminescu s-a exprimat

pe sine nu numai în *O, rămii, De cite ori, iubito*, ci și în *Luceafărul, Călin, Sărmanul Dionis, Geniu pustiu*.

Avînd așadar a face cu un *Dichter*, cu un „artist adevărat“, al cărui „chip“ vrea să-l reconstituie, Gundolf extrage elementele definitorii atît din viața, cît și din opera poetului (din viață, în sensul de substanță a operei, nu în acela de gest, atitudine, opinie etc.). În felul acesta, „chipul“ se conturează, se reliefează treptat, dar — și aici intervine primul nostru dezacord important cu opiniile teoretice ale lui Gundolf — corespunzător unor însușiri proprii *innăscute*, care sînt și definitive. Considerarea trăsăturilor sufletești congenitale ca hotărîte o dată pentru totdeauna și independente de condițiile exterioare este o teză de bază a „gheștaltismului“ (*Gestalt* — chip, configurație, structură), curent idealist în psihologie, al cărui corifeu este Wilhelm Dilthey. Dilthey, care a acordat o atenție specială creației artistice, analizînd relația dintre *trăire* și *creație* (*Das Erlebnis und die Dichtung*), preia pînă la un punct sugestiile idealismului kantian, însă elimină capacitatea realității obiective, a experienței practice de a acționa asupra „chipului“ în-născut, adică asupra structurii psihice apriorice. Gundolf a fost sedus de demonstrațiile lui Dilthey, fapt cu atît mai explicabil, cu cît, ca tînăr poet și estetician, s-a format în preajma unei alte personalități care a exercitat asupra lui o mare influență: Stefan George. Cercul lui Stefan George era nietzschean, iar gheștaltismul, aplicat structurilor psihice superioare (geniilor), se conjuga perfect cu teoria nietzscheană a „elitelor“. Stefan George conferea poetului misiunea unui profet, a unui conducător și legiferator al omenirii, în domeniul spiritual și etic. Aceeași imagine despre poet și-a format-o și Gundolf, cu atît mai mult în cazul lui Goethe, care era el însuși convins de calitatea sa excepțională printre semenii săi. Goethe, suveran într-un imperiu spiritual, Goethe, intermediar autorizat între divinitate și omenire a putut fi

pentru exegetul său un exemplu și o îndreptățire a ideii lui Stefan George despre poet și rolul său. Însă „nietzscheenii“ nu-și urmează maestrul pînă la capăt. Friedrich Gundolf e mai mult goethean decît nietzschean, sau e nietzschean în măsura în care Goethe a fost și el, ca să spunem așa, nietzschean *avant la lettre*¹. Pentru că, de fapt, autorul monografiei rămîne alături de Goethe și Nietzsche atunci cînd cel de-al doilea e confirmat (anticipativ) de cel dintîi, dar se îndepărtează de filozof, cînd poetul enunță sau ilustrează altceva. În consens cu Nietzsche, Gundolf face un *distinguo* net între artist și omul obișnuit, admitînd că primul are nu numai însușiri ce-l situează mai presus de celălalt, ci și drepturi pe care al doilea nu le poate revendica nicidecum. Chiar și morala lor e diferită, geniul putîndu-și îngădui în deplină libertate și ceea ce pentru omul obișnuit ar fi intolerabil. Este evident că aici răsună ecoul formulelor nietzscheene referitoare la „morala stăpînilor“ și „morala sclavilor“. Să reținem totuși, pentru a nu simplifica lucrurile prin deducții prea categorice, care ar elimina nuanțele, că Gundolf teoretizează în legătură cu morala dintr-un motiv polemic, anume pentru a respinge acuzațiile de imoralitate aduse lui Goethe ca etern îndrăgostit și etern trădător (în limbaj vulgar) al iubitelor sale. Nu putem să admitem dualitatea moralei, dar acceptăm concluzia lui Gundolf, reformulînd-o în alți termeni: pentru Goethe (aflat sub imperiul aceleiași morale ca toată lumea) iubirile succesive nu sînt abateri de la morală, de vreme ce ele îi angajau întreaga ființă fizică și spi-

¹ Ceea ce se vedește și în interesul plin de simpatie, cu care bătrînul Goethe a întîmpinat începuturile activității publicistice a teoreticianului „cultului eroilor“, Thomas Carlyle. Fapt semnificativ: Carlyle a fost și s-a și mărturisit a fi un discipol al lui Goethe. Tot atît de semnificativ este și elogiul adus filozofului idealist englez de către Gundolf, într-un paragraf din monografia de față.

rituală, pînă acolo încît, dacă ar fi încercat să le juggleze, cînd îl dominau, sau să le continue din conformism, cînd se stinseseră pentru el, ar fi însemnat să se nimicească, ori, respectiv, să se complacă în minciună (ceea ce abia ar fi fost o imoralitate). Goethe n-a fost un Don Juan amoral, nici un seducător malonest. Iar dacă vom transfera discuția în planul estetic, cum și este necesar, va trebui să spunem că moralitatea sau imoralitatea poetului se verifică în operă, nu în viața cotidiană, scormonind micile mizerii în mod fatal legate de o mină de pămînt.

Reținem de aici că Gundolf nu este nietzschean în sens absolut; el nu este nici diltheyan obstinat, deși premisele monografiei sale sînt gheștaltiste. Am putea spune că, pentru el, nu numai metoda, ci și concepția filozofică se subordonează practic obiectului studiat. Monografia sa nu-și propune ca, pornind de la Goethe, să demonstreze justetea gheștaltismului, ci pornește de la gheștaltism, considerîndu-l apt să mijlocească înțelegerea chipului lui Goethe.

Care sînt, după Gundolf, „trăsăturile în același timp specifice și originare“ ale lui Goethe? Le aflăm enumerate și sprijinite de mărturii în capitolul *Inceputuri*: instinctul plastic, exteriorizat ca simț al frumosului, sentimentul unicității și al superiorității sale care va lua mai tîrziu forma titanismului, apoi a olimpianismului, pornirea de a se exprima prin imagini (sau: de a face literatură, de a fabula). Afirmate foarte de timpuriu și derivate din primele însușiri sînt altele trei: „impulsul de a instrui, înclinarea religioasă și plăcerea, totodată darul de a observa, orientate atît către propriul eu, cît și spre lumea înconjurătoare“. Deși cu unele ezitări, Gundolf consideră și aceste însușiri ca fiind innăscute. De-a lungul monografiei, lista însușirilor congenitale ale poetului este îmbogățită și cu altele, de exemplu vizualitatea. Apreciind în sine efortul acesta de a dezvălui

și dovedi trăsăturile sufletești proprii artistului, va trebui să spunem că el este o obligație a oricărei caracterizări și că psihologia științifică nu neagă existența unor date sufletești distinctive cu care oamenii vin pe lume. Însăși calitatea de artist este una specifică, pentru că numai unii oameni se nasc artiști. Înclinațiile, aptitudinile, într-un cuvânt talentul, se pot perfecționa, dar nu este suficient să vrei, ca să devii poet, pictor, compozitor. Discuția începe din momentul când se consideră a fi predestinate pînă și prezența sau absența unor sentimente, a unor atitudini față de sine și față de lume, care nu pot fi decît rezultatul unui proces desfășurat în timp, al unor relații, al educației. În acest sens, dintre însușirile lui Goethe socotite de Gundolf a fi origine reținem mai întîi „sentimentul unicității și al superiorității”, pe care viitorul poet l-ar fi avut încă de la cea mai fragedă vîrstă. Dovezile culese de autorul monografiei din mărturii destul de dubioase sînt neconcludente și poartă amprenta unui zel de hagiograf care depistează în copilăria sfinților manifestări ale intuiției că sînt „chemați” și „aleși”. Marii artiști — iar Goethe nu face nici el excepție — au ajuns la conștiința valorii lor după destule îndoieli, atunci cînd s-au văzut confirmați de succese, și îndoielile nu i-au părăsit de fapt niciodată. Aura mistică, pe care autorul monografiei o conturează cu atîta stăruință în jurul „chipului”, desigur magnific, dar nu divin, lasă totuși să se întrevadă destule slăbiciuni și ezitări omenești. Tot așa exagerează Gundolf atunci cînd trece printre însușirile înnăscute ale lui Goethe religiozitatea, iar printre cele cu care n-a fost înzestrat de destin patriotismul. Episodul extras ca argument din *Poezie și adevăr* (amenajarea de către copil a unui altar), pasiunea pentru studiul *Bibliei*, desfătarea procurată de lectura *Messiadei* lui Klopstock sînt, neîndoielnic, consecințe ale atmosferei religioase din familie, din cercul cunoscuților, din oraș. Relativ surprinși de absența accentului pus pe

faptul acesta, îl urmărim cu un justificat interes pe Gundolf în considerațiile sale privitoare la sublimarea religiozității poetului în „păgînismul” său, în panteismul și naturismul care i-au mijlocit retrăirea intimă, organică a antichității greco-latine. Chiar dacă punctul lor de plecare nu se justifică științific, aceste considerații despre clasicismul lui Goethe sînt subtile și seducătoare.

Referitor la patriotism, Gundolf face această afirmație pe cît de categorică, pe atît de nefondată: „Patriotismul nu este nici o îndatorire care se poate învăța, nici o convingere care se poate inculca”, ci „presupune aptitudini sufletești înnăscute, un anumit entuziasm specific și originar în atitudinea față de stat, care poate fi transmis sau educat tot atît de puțin ca și geniul și destinul”. De ce totuși oamenii din masă pot fi educați în direcția patriotismului — fapt admis de Gundolf — iar personalitățile, cel puțin în perioada lor de formare, nu? Întrebarea rămîne fără răspuns. În măsura în care se poate vorbi la Goethe de o lipsă de patriotism (reproșul i s-a făcut, de exemplu, în legătură cu indiferența față de suferințele pricinuite germanilor de ocupația napoleoneană), faptul ar trebui explicat tot prin circumstanțe exterioare. Să nu uităm că în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea poporul german era fărîmițat în numeroase state și stăruțe, neconstituind încă o „patrie”, că perioada respectivă este pentru germani una de regres economic și politic, o perioadă de „mizerie națională”. Goethe, dezgustat de stările de lucruri contemporane, nu putea fi un apologet al lor, le-a și criticat cu asprime, motiv în plus ca să i se impute lipsa de patriotism. E adevărat, sesizînd viciile feudalității și dezvăluindu-le, el nu a văzut și forța înnoitoare, care atunci nu putea fi decît burghezia. Dar burghezia germană era în acea vreme mult mai slabă decît cea franceză, ceea ce a și făcut-o inaptă

să-și aproprie ideile revoluției din Franța de la 1789 și, cu atât mai mult, să treacă la acțiune. Ridicat din burghezie și rupt de ea prin ascensiunea sa socială și prin funcțiile politice care i s-au încredințat la Weimar, Goethe, deși înnobilit, nu a avut nici el însuși sentimentul că a fost acceptat cu drepturi egale de către aristocrație. Ar fi insuficient să deducem numai de aici și direct contradicțiile din gândirea sa, dar această poziție între clase nu poate fi ignorată atunci când se încearcă interpretarea atitudinii pe care a avut-o față de revoluție, ca și față de marile revendicări democratice. Și în privința aceasta (cf. capitolele *Istorie și politică, Napoleon*), Gundolf reduce totul la o inaptitudine fatală: ceea ce numește el aversiunea poetului împotriva „ideologiilor și a mișcărilor bazate pe ele”, ca și insensibilitatea lui la nedreptatea socială¹, s-ar motiva prin aceea că, fiind un „senzorial”, un om „al ochiului”, Goethe rămânea ferecat în fața principiilor, fiindcă ideile nu se văd! Fără îndoială că un artist nu are aptitudinea de a cugeta în abstracțiuni ca filozofii, dar e totuși o ființă gânditoare, iar Goethe a fost nu numai un artist genial, ci și un gânditor profund, cu intuiții și descoperiri uimitoare în

¹ Nu e, desigur, fără folos să cităm însăși părerea poetului despre patriotism, ca și despre atitudinea sa față de ideile ce răscoleau și fertilizau în acea vreme conștiințele. Într-o discuție consemnată în decembrie 1813 de către istoricul Heinrich Luden, Goethe declara următoarele: „Să nu credeți că aș fi indiferent față de marile idei: libertate, popor, patrie. Nu; aceste idei se află în noi; ele sînt o parte din ființa noastră, și nimeni nu le-a putut lepăda de la sine. Germania îmi stă și ea foarte mult la inimă. Am resimțit adesea o durere amară gîndindu-mă la poporul german, care e atât de respectabil în individualități și atât de jalnic în totalitatea lui. O comparație între poporul german și celelalte popoare ne trezește sentimente penibile, de care încerc să mă eliberez pe orice cale; m-am putut elibera de ele prin mijlocirea științei și artei. căci știința și arta aparțin lumii, iar în fața lor îngrădirile naționalității pier; dar mîngierea

disciplinele cele mai diverse: botanică, zoologie, anatomie, istorie, pedagogie. Multilateralitatea preocupărilor sale, care n-au fost simplu amatorism, dovedește o mare capacitate de a ajunge la deducții și sinteze teoretice. Goethe a deslușit în istorie mersul ascendent al umanității, dar a socotit în mod semnificativ că progresul nu poate fi realizat prin revoluție, ci prin perfecționarea spirituală a omului. De aici și interesul său major pentru pedagogie. El a văzut în revoluție un atentat împotriva armoniei, însă dincolo de argumentele sale în sprijinul acestei aprecieri trebuie căutate nu motivări psihologice, ca acelea propuse de Gundolf, ci explicații ce ne duc spre ambianța socială, politică și ideologică, pe care poetul a depășit-o în multe privințe, dar care l-a și reținut în altele pe poziții conservatoare.

Cu corectările arătate, care se aplică mai ales fundalului teoretic, putem spune că monografia lui Gundolf realizează foarte nuanțat, în trăsături veridice portretul moral și spiritual al lui Goethe. E o personalitate surprinsă în mișcare, în ipostazele ei succesive, fiindcă, deși conturată corespunzător unor linii trasate de la bun în-

pe care o aduc este o slabă mîngîiere și nu înlocuiește conștiința mîndră de a aparține unui popor mare, puternic, respectat și temut. În același mod te mîngîie și gîndul la viitorul Germaniei. Cred în acest viitor cu aceeași tărie ca și dumneavoastră. Da, poporul german făgăduiește un viitor, are un viitor... Dar ochiul omenească nu poate vedea cu anticipație chipul viitorului, al circumstanțelor, iar puterea omenească nu e în stare să-l grăbească sau să-l făurească. Pînă atunci, nouă ne stă în putere, pe măsura talentelor, a înclinării și a poziției fiecăruia. să sporim. să întărim cultura poporului, difuzînd-o în toate direcțiile, atît în jos, cît și, mai ales, în sus, pentru ca poporul nostru să nu rămînă în urma celorlalte popoare, ci să se afle, cel puțin, în rînd cu ele pentru ca spiritul să nu se închisteze. ci să rămînă proaspăt și senin, pentru ca poporul să nu-și piardă încrederea în el și curajul, ci să rămînă capabil de orice faptă mare..."

ceput (însușirile congenitale), se îmbogățește și se colorează treptat, ca urmare a experienței de viață, a relațiilor cu mediul și cu diverse persoane (prieteni, adversari, îndrumători, iubite). Dar a proceda astfel, a accepta presiunea modelatoare venită dinafară nu însemnează a infirma premisa că un „chip“ e ștanțat chiar de la naștere? Autorul monografiei previne obiecția, printr-o adnotare: „Întreaga evoluție a lui Goethe nu constă în înlocuirea unor însușiri anterioare prin altele noi, ci într-un adaos concentric care poate însemna, firește, totodată o voalare și o refulare — așa cum se întâmplă cu adăugirea unor inele de vîrstă la copaci, inele ce nu le înlătură pe cele dinainte, ci doar le învăluie și le face să apară mai puțin importante în raportul lor cu ansamblul masei“. Comparația e sugestivă, dar admite de fapt schimbări nu numai prin voalări și refulări, ci și prin adaosuri. Oricum, „devenirea“ și „formarea“ ni se revelă obiectiv ca o creștere organică, nu ca o acțiune mecanică de stratificare, de intensificare sau atenuare a unor elemente mereu aceleași, iar creșterea oamenilor, fiind patronată de conștiință, nu se reduce la un proces vegetativ. N-au existat doi, sau trei Goethe, ci unul singur, dar ce distanță de la titanul vanitos și egocentric pînă la olimpiantul ce-și află în renunțare împăcarea cu lumea! O vreme, pînă și plăcerea de a fabula a părut a-l părăsi, iar instinctul plastic și vizualitatea au lăsat din ce în ce mai mult locul gustului pentru abstracțiuni. Mai mult decît orice alt mare artist și, poate, decît oricare altă personalitate din istoria universală, el și-a jugulat pornirile, și-a impus — în viață și în creație — atitudini ce-l negau pe omul și artistul de mai înainte. De la o etapă la alta, n-ar mai fi vrut și nici n-ar mai fi putut să scrie ce scrisese și cum scrisese altădată. A păstrat în edițiile complete operele de tinerețe, fiindcă ele existau și nu mai puteau fi redactate neantului, dar dragi nu-i mai erau. Și parcă tot el dă o imagine mai

justă a „formării“, atunci cînd, în introducerea la capodopera memorialistică *Poezie și adevăr*, enunță condiția necesară pentru redactarea unei autobiografii: „se cere ceva aproape irealizabil, anume ca insul să se cunoască pe sine și să-și cunoască veacul, pe sine în măsura în care în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul, ca pe unul care-l smulge cu el, îl determină și-l formează atît pe cel ce-o dorește, cît și pe cel ce se opune“. Citatul e reprodus și de Gundolf, care pare a fi reținut mai ales prima lui parte, referitoare la însușirile independente de împrejurări. Ce forță irezistibilă are curentul veacului, prin evenimentele, oamenii, mediile lui sociale reiese cu deosebită limpezime din *Poezie și adevăr*.

Orice înțeles i-ar da și oricum ar nuanța-o, Gundolf reface magistral evoluția chipului lui Goethe. Planul lucrării sale e istoric, nu descriptiv, cum ar fi fost într-un portret în genul „caracterelor“ lui La Bruyère. Cele trei mari părți ale monografiei sînt determinate de vîrstele poetului, care sînt nu numai biologice, ci și spirituale: tinerețea (anii dinainte de Weimar), maturitatea (la Weimar și, mai ales, în Italia), bătrînețea. Cele trei ipostaze ale chipului lui Goethe — titanul, omul de societate, olimpiantul — se profilează pe fundalul relațiilor și al mediilor corespunzătoare, cu gesturile, manifestările, preocupările, „trăirile“, operele fiecărei vîrste. „Devenirea“ goetheană impune în așa măsură o asemenea compartimentare, mult mai netă decît în cariera altor personalități creatoare, încît arhitectura ansamblului nu are nimic fortuit. De altfel, o și întîlnim curent în studiile de sinteză asupra lui Goethe. Aportul și originalitatea lui Gundolf rezidă în explorarea mai vastă și mai profundă a materialului, în sesizarea extrem de fină a dialecticii uriașei personalități. În consemnarea nu numai a transformărilor, ci și a elementelor anticipative și pregătitoare, a acumulărilor ce-au declanșat la un moment dat saltul. Al său Goethe nu este altul decît cel pe care-l

cunoaştem, dar e unul pe care-l cunoaştem mai bine decît de oriunde altundeva.

Din motivul ştiut (poetul există în măsura în care s-a exprimat pe sine în operă), materialul principal din care sînt filtrate trăsăturile chipului lui Goethe e reprezentat de opera, mai bine spus de operele lui, parcurse rînd pe rînd. Tehnica e oarecum aceea a mozaicului : fiecare scriere, o poezie lirică de cîteva strofe, o piesă de teatru sau un roman, contribuie la caracterizarea personalităţii. Aprecierea de valoare (estetică) nu lipseşte nicăieri, însă interesul arătat fiecărei producţii, fie ea şi cea mai totală nereuşită, e în funcţie de însemnătatea ei caracterologică. Ca să califici pe cineva, spui nu numai ce calităţi are, ci şi care îi lipsesc. Lucrări minore din bibliografia goetheană sînt tratate uneori tot atît de amplu ca şi capodoperele. E adevărat, aşa, chipul se decupează mai bine, iar cititorul obţine informaţii despre scrieri de obicei menţionate în treacăt, ori pur şi simplu ignorate. Intervine totuşi un anumit dezechilibru, cu urmări în dimensionarea prea generoasă a volumului. Ai impresia că, pe alocuri, un număr destul de mare de pagini (de exemplu, despre *Fiica naturală*, despre piesele alegorice) se puteau reduce, fără pagubă, la cîteva fraze. Pe de altă parte, creaţii importante, celebre sau semnificative sînt pomenite în fugă, ori lăsate de-o parte, deoarece comentatorul a socotit că nu are nevoie de ele în demonstraţia sa. O monografie nu e un registru complet al operelor unui scriitor, dar la dimensiunile aceleia a lui Gundolf şochează omiterea unui poem ca *Stropii de nectar* (absenţă de neînţeles, fiindcă poemul exprimă concepţia despre artă a lui Goethe¹), balade ca *Ucenicul*

¹ O paralelă între *Stropii de nectar* (şi *Cintăreţul*) şi poemul *Artistul* de Schiller ar fi fost binevenită, pentru a evidenţia înţelegerea diferită, chiar contradictorie a artei de către cei doi mari poeţi şi prieteni. Pentru Goethe, arta există în întreaga natură, poetul cîntă „la

vrăjitor, Căutătorul de comori, Cîntărețul. Omisiuni ca acestea sînt, ca și supradimensionarea unor comentarii, servituți ale metodei.

Conținutul operei lui Goethe e dat de experiența lui de viață, de trăirile directe, primare, cărora li se adaugă (și nu numai ca material) trăirile derivate, culturale. Așa stînd lucrurile, cercetarea lui Gundolf se orientează în două direcții: în direcția biografiei și în aceea a contactelor poetului cu opere din literatura germană și universală, cu mișcări culturale și artistice vechi și noi. Însă pentru cine ar dori să culegă date biografice calendaristice, sau să citească povestea unei vieți, monografia aceasta îi va folosi destul de puțin. Și totuși, din ea nu lipsește nimic din materialul biografic esențial: momentele cheie în formarea și afirmarea personalității, acordurile și coliziunile sufletești cu persoane și colectivități etc. Referirile la „trăiri” se fac dintr-un interes superior, liber de orice curiozitate vulgară pentru anecdotică și senzațional. Episoadele, de obicei doar amintite, nu și narate, deoarece Gundolf presupune că lectorul le cunoaște, au menirea, chiar și atunci cînd nu și-au găsit o transfigurare artistică, să confirme o trăsătură sufletească probată însă în primul rînd de operă. Caracterizarea se face admirabil, în paralelă cu partenerul — un prieten ca Herder sau Lavater, o iubită, ca Friederike, Lili, Charlotte von Stein, o personalitate politică sau un artist, ca Napoleon și, respectiv, Beethoven. În felul acesta, în jurul chipului lui Goethe se grupează o galerie bogată de alte chipuri, schițate mai stăruitor, sau doar sumar, însă întotdeauna revelator. Alături de contemporani, galeria aceasta e întregită de chipurile unor mari creatori din trecut, care i-au prilejuit lui Goethe trăiri

fel ca pasărea ce sălășluiește-n ramuri”, pentru Schiller arta e un apanaj al omului, care-l situează în afara și mai presus de natură.

culturale, sau a căror operă e confruntată cu a lui. Persoanele și personalitățile cele mai importante pentru poet dau titlul unor capitole : Friederike, Herder, Karl August, Charlotte, Shakespeare, Schiller. Paginile despre Pindar, despre Dante și Shakespeare, despre Schiller, confrunțați cu Goethe pentru desprinderea deosebirilor, a inovației aduse de el, sînt concepte ale unor monografii care nu ar avea nevoie decît să fie dezvoltate, ceea ce Gundolf a și făcut în cazul unora (de exemplu, în marele studiu dedicat lui Shakespeare). Facem o mențiune specială pentru „chipul“ lui Byron, care e splendid și emoționant, ca o odă inspirată.

Pentru analiza trăirilor culturale, Gundolf face digresiuni ample, bogate în observații penetrante și sugestii, despre clasicismul antic, Renaștere, raționalism, romantism. Un profit în plus pentru cititor : monografia Goethe îl familiarizează nu numai cu eroul ei, ci și cu alte personalități ale literaturii universale, precum și cu perioadele de înflorire din istoria marilor literaturi.

Ca și în privința lui Goethe, aprecierile referitoare la celelalte personalități nu se abat în genere de la scara curentă a valorilor și nu propun răsturnări spectaculoase. Uneori, totuși, aceste aprecieri sînt prea categoric defavorabile unor autori de mare prestigiu în istoria literaturii universale, ca Voltaire și Balzac, cel dintîi înfățișat ca un spirit frivol, al doilea ca un simplu meșteșugar al condeiului. Poate că elogierea frecventă a celor doi scriitori, cîteodată pentru merite extraestetice, este exagerată, însă trebuie să remarcăm că sentințele prea severe ale lui Gundolf se datorează tezelor sale idealiste asupra artei.

Deși nu-și asumă „rolul esteticianului“, cum o spune de la început, autorul monografiei teoretizează în multe

locuri asupra unor probleme de bază ale esteticii. Una dintre aceste probleme este aceea a raportului dintre artă și realitate. Există, opinează Gundolf, o realitate curentă, dată, care aparține „omului de rînd“, adică ne-artistului, și o realitate a „poetului“, a artistului. Cea dintîi constituie sursa de inspirație a „scriitorilor“, care ar fi, deci, niște oameni obișnuiți ce și-au făcut din scris o profesie, ca Balzac. „Poetii“ nu copiază și nu „reflectă“ o astfel de realitate, căci „una din deosebirile dintre poezie (*Dichtung*) și literatură stă în faptul că cea dintîi este expresia unei realități proprii, independente de realitatea dată, iar cea din urmă o reproducere, o imitație a unei realități date, indiferent dacă e o reproducere naturalistă, romantică sau ideală“. Și mai departe : „Arta nu este nici copia unei vieți, nici transpunerea într-o viață, ci o formă primară a vieții, care, de aceea, nu-și preia legile nici de la religie, nici de la morală, nici de la știință, nici de la stat, la rîndul lor alte forme primare sau secundare de viață : expresia *l'art pour l'art* nu are nici ea un alt sens“. Opera lui Goethe și, respectiv, a lui Shakespeare exemplifică două modalități diferite de realitate poetică. Una este universul personal, intim, „chipul“ poetului, cealaltă, o lume făurită pe de-a-ntregul de poet, într-un anume sens obiectivă, fiindcă în ea poetul nu se exprimă de-a dreptul pe sine. Ambii poeți creează în înțelesul genezei biblice. La ce rezultate am ajunge, dacă am confrunta tragediile istorice ale lui Shakespeare cu realitatea documentară ? Shakespeare dă ființă altei istorii, altor personaje (chiar dacă poartă nume istorice) decît acelea din cronici.

Lucrurile sînt foarte limpezi, și pînă la un punct putem fi de acord cu Gundolf. Dacă am confrunta istoria din teatrul shakespearian cu istoria „adevărată“, am descoperi o mulțime de inadvertențe și anacronisme, care l-ar scoate din fire pe un bucher stupid. În genere, valoarea unei opere literare nu poate fi stabilită direc-

după măsura în care realitatea ei corespunde cu realitatea pe care o „reflectă“, fiindcă actul creației nu e o fotografiere. Reportajul e foarte „adevărat“, dar nu e creație literară. Terminologia a putut să ducă în privința aceasta la destule confuzii, mînuind cuvinte ca „imagine“ și „reflectare“ cu sensul lor original, care aparține opticii. Dar, dacă subscriem împreună cu Gundolf afirmația că „arta nu e copia vieții“, nu-l mai putem urma, atunci cînd susține că arta e „o formă primară a vieții“. Desigur, arta are legile ei, dar realitatea artei nu e independentă în sens absolut de realitatea vieții, ca un univers aprioric și transcendent. Formula „artă pentru artă“, teza autonomiei esteticului, ignoră, ca și înțelegerea mecanică a reflectării, sistemul complicat și fin al legăturilor dintre artă și realitate, dintre artist și mediul în care trăiește. Un estetician care refuză să accepte orice fel de relație dintre artă și realitate seamănă cu un botanist care, admirînd splendoarea unei flori, n-ar putea să creadă că atîta frumusețe s-a distilat tainic din solul tern și din atmosfera înconjurătoare. Shakespeare a creat o realitate, o istorie a lui, însă acestea s-au distilat, în unicitatea lor, din realitatea ceamare a umanității ; autorul și opera lui sînt produse ale unei anumite națiuni, epoci, mentalități. Religia, morala, știința, statul, care sînt forme nu primare, ci secundare ale vieții, la fel ca arta, n-au trecut direct în realitatea operei, dar n-au rămas nici fără ecou, fiindcă și-au pus pecetea asupra atitudinii intime, nu neapărat deliberate, a lui Shakespeare față de religie, etică, politică etc. Cum se știe, aducînd pe scenă personaje și conflicte plasate în trecut, regi sîngeroși și incapabili, genialul dramaturg și-a exprimat indirect (în Henric al V-lea, direct) un ideal politic, corespunzător năzuințelor maselor dornice să vadă înscăunîndu-se justiția, chibzuința, unitatea și pacea internă, întruchipate în persoana unui suveran absolut, puternic, însă luminat și generos.

Ar fi inutil să continuăm discuția pe această temă. Cititorul va observa că și în privința raportului dintre artă și realitate, Gundolf se îndepărtează practic de teoria autonomiei creației artistice. Opera lui Goethe, avîndu-și sorginea în trăirile primare și cele culturale ale poetului, rămîne în permanență legată de biografie, iar biografia se desfășoară în cadrul unei societăți cu o precisă configurație istorică. Nu numai prin origine, ci și prin consecințe, această operă se află într-o semnificativă relație cu realitatea. Marele ecou, uneori tragic, al *Suferințelor tinărului Werther* în rîndurile tinerimii este consemnat și de Gundolf la locul cuvenit, chiar dacă fără concluzii generalizatoare asupra înrîuririi sociale a artei.

Pentru Gundolf, omul și artistul sînt una, iar viața și opera coincid. De aceea, el nu întreprinde acea investigație elementară care-și propune să descopere „sursele de inspirație”. Artistul nu caută, ca scriitorul, teme, subiecte, motive, personaje, ci e un om productiv, pentru care „producția”, altfel spus creația, e o funcție vitală. El nu *vrea* să scrie, ci *nu poate* să nu scrie, trăirile sale se transformă imperativ în artă. Materialul pe care-l folosește poate fi inventat, dar și împrumutat, iar Goethe l-a împrumutat și în capodopere: *Faust* are la bază o veche legendă de largă circulație, *Ifigenia în Taurida* reia tragedia lui Euripide, *Goetz von Berlichingen* se alimentează dintr-un capitol de istorie, *Prometeu* provine din mitologia elină. Indiferent de proveniența materialului, conținutul operei aparține poetului, este el însuși. Reușitele și nereușitele lui Goethe nu se datoresc unui plus, respectiv unui minus de inspirație, ci faptului că poetul a izbutit, sau n-a izbutit să se exprime pe sine. Printre insuccesele sale artistice se numără, de pildă, piesele scrise pentru a distra societatea de la Weimar, opere care n-au irupt dintr-un impuls intim, irezistibil, ci din dorința de a satisface nevoile și gusturile unui

public. Personajele sale principale nu au o stare civilă proprie, ca acelea ale lui Shakespeare, sau doar una aparentă, fiindcă, sub cele mai felurite veșminte, trăiește un personaj unic: Goethe. Prometeu, Ganimede, Mahomed, Faust, Wilhelm Meister etc. sînt același Goethe, sau un Goethe din altă etapă, ori o altă trăsătură și fațetă a lui, sînt „chipul” lui. Trăirile personajelor, și nu numai ale unora ca acelea citate, sînt simboluri sau alegorii ale propriilor sale trăiri. Vom cita un singur exemplu, care ni se pare deosebit de elocvent. Despărțirea de Friederike, fiica pastorului din Sesenheim, care-i dăruise cu o dulce candoare prima ei dragoste, a lăsat în sufletul lui Goethe un sentiment de vinovăție ce nu s-a stins niciodată, deși idila lor rămăsese pînă la sfîrșit de o nevinovăție angelică. Acest sentiment și-a găsit expresia, între altele, dar mai ales, în dragostea dintre Faust și Margareta, o dragoste tragică, așa cum ar fi putut să fie și idila din Sesenheim, dacă tînărul poet nu ar fi avut tăria să se retragă la timp. Din acest exemplu reiese cu toată claritatea cum vede Gundolf raportul dintre „trăiri” și operă. Episodul biografic, realitatea nu e direct în operă, ci modelează chipul poetului, iar acesta, exprimîndu-se în operă, se înfățișează cu întreaga sa bogăție și povară sufletească¹. Creația este și un act de eliberare, prin care e biruită o criză ce-ar fi putut să fie nimicitoare. Scriind *Suferințele tînărului Werther*,

¹ Aici intervine o deosebire de nuanță între interpretarea lui Gundolf și aceea a lui Wilhelm Scherer (1841—1886), care stabilea o relație mai directă între viață și operă. Pentru Scherer, autor al unei *Istории a literaturii germane*, Margareta era imaginea literară a Friederikei, Mefisto, aceea a lui Merck, cunoscut al lui Goethe, care i-a pricinuit acestuia necazuri. Să menționăm totuși că Scherer l-a anticipat pe Gundolf, inițiind studierea autorilor în lumina a trei factori: *Erlebtes* (cele trăite), *Erlerntes* (cele învățate), *Erebttes* (cele moștenite).

Goethe s-a salvat de pieire, atunci cînd și-a înfrînat iubirea pentru Lotte Buff, logodnica unui prieten.

Prin interpretarea creației (*Dichtung*) ca expresie a chipului, Gundolf propune explicații ingenioase pentru ceea ce a putut sau n-a putut să scrie Goethe într-o anumită perioadă, pentru ce gen i-a fost mai la îndemînă, într-un cuvînt pentru modalitatea de expresie corespunzătoare. În tinerețe, poetul a proiectat cîteva drame despre personaje titanice — Prometeu, Mahomed, Ganimede. Nici unul dintre proiecte n-a fost dus pînă la capăt, și n-a fost dus pînă la capăt pentru că în acea vreme Goethe însuși era un titan dornic să se exprime exploziv, dintr-o suflare. O piesă de teatru cere stăruință, zugrăvirea unei fresce ample, cu multe personaje, ceea ce presupune o îndepărtare de sine, detașare, iar de așa ceva „titanul“ nu era nici doritor, nici apt. Din proiectele dramatice au fost scrise, semnificativ, numai niște monoloage cu caracter de imn sau de odă. În Italia se desăvîrșește clasicizarea chipului lui Goethe — forma în care își realizează acum capodoperele este aceea a „elegiilor romane“. La bătrînețe, poetul e un înțelept, un om care renunță — reluînd romanul lui Wilhelm Meister și ducînd mai departe *Faust*, el nu mai zugrăvește momente de viață, ci dă aforisme, sentințe despre viață.

Deși consideră opera lui Goethe un univers în sine, Gundolf tratează această operă în corelație cu literatura germană anterioară și contemporană poetului, precum și cu întreaga literatură a lumii. Universul goethean apare astfel ca unul deschis spre experiența artistică a umanității. Confruntările, evidențiind latura istorică a metodei, sînt obligatorii, în primul rînd în cazul împrumuturilor de material și motive, pentru clarificarea trăirilor culturale și a relației lor cu trăirile primare. Ca operă a lui Goethe, *Faust* este o creație unică și absolut originală, dar faptul acesta se poate demonstra

cu atât mai bine în paralelă cu diverse prelucrări ale legendei. Foarte utile sînt confruntările și atunci cînd evidențiază înnoirea sensibilității și a expresiei, de pildă față de raționaliști, față de un Wieland sau Klopstock, ori cînd pun în lumină noile valențe conferite de Goethe unor forme ctitorite de alții, cum ar fi romanul epistolar (de la *Noua Heloisă* a lui Rousseau la *Suferințele tinărului Werther*).

Dialectica evoluției chipului lui Goethe se răsfrînge firesc în procesul de creație. Și aici, compartimentarea pe capitole dedicate unei opere mari, sau unui grup de opere înrudite răspunde unei necesități de sistematizare. Fiecare capitol este pregătit de cel anterior și îl anunță pe următorul. Reluările nuanțează și subliniază, dar sînt uneori prea insistente. „Herr Professor“ revine mereu, spune încă o dată ceea ce a mai spus, puțin altfel, de parcă s-ar teme că n-a fost înțeles, sau că nu s-a exprimat suficient de clar. Procedează didactic, face enunțuri, clasifică și trage concluzii pe puncte, ceea ce nu e rău, însă stăruința aceasta, care interzice orice contribuție în completare a cititorului, e cîteodată și cam plicticoasă. Ne recompensează adesea, spre cînstea lui, prin remarci scînteietoare, prin metafore care ne aduc aminte că a fost și poet și care aprind lumini colorate peste pagini greoaie și terne.

Analiza operelor este preponderent una de conținut, dar nu în felul obișnuit, fiindcă referirile la subiect, compoziție, descripții de peisaj și de interioare, la dialog și alte categorii aparținînd teoriei literare, pe care le minuiesc îndeobște criticii, sînt sumare. Pe primul plan se situează caracterizarea personajelor, lucru lesne de înțeles, fiindcă prin ele și prin trăirile lor se exprimă, direct sau în opoziție și contrast, chipul creatorului lor. Cu o pregătire filologică temeinică, specific germană, Gundolf studiază exemplar limba fiecărei opere, mergînd pînă la expresii și cuvinte, firește nu din interesul lingvis-

tului, ci din acela al esteticianului, pentru care forma dă chip unui conținut, unei sensibilități. Mai mult chiar, pentru Gundolf limba este ea însăși un chip, chipul lui Goethe, deoarece forma nu este ceva secundar, ci o expresie directă, primară. Poetul nu deliberează asupra formelor, ca s-o aleagă pe aceea ce i se pare mai potrivită. Conținutul și forma sînt concomitente și se confundă. Poetul s-a fixat printr-un act de voință asupra unei forme literare (gen, specie), ca și asupra unor mijloace lingvistice numai cînd a întrupat un conținut străin, deci nu chipul său, numai atunci cînd nu s-a exprimat pe sine. Construcția scrierilor respective poate fi ireproșabilă, dialogurile reușite, versurile frumoase, dar totul e lucrarea unui artizan, genial și acela, nu a artistului.

Considerațiile aplicate la obiect și cele teoretice asupra raportului dintre conținut și formă alcătuiesc o altă coloană rezistentă a monografiei *Goethe*. Amplele digresiuni ale lui Gundolf privind formele literare (genuri, specii etc.), văzute în evoluția lor istorică și într-o relație organică, perfect dovedită, cu „spiritul” epocilor, sînt bogate în sugestii de interes larg și actual. În sfîrșit, mai menționăm indicațiile ce se pot extrage cu privire la clarificarea relațiilor dintre literaturile naționale și literatura universală, cu privire la caracterul universal al unei literaturi și la studiul comparativ al literaturii.

Din această carte despre Goethe, parcursă desigur cu spirit critic, se poate profita cît din lectura cîtorva istorii literare și manuale de teoria literaturii luate la un loc. Aprecierea subliniază meritele autorului, nu ale metodei. Metoda în sine, care se învecinează de fapt mai mult cu aceea a biografului decît cu aceea a esteticianului, nu poate fi aplicată în cazul oricui și de către oricine. Faptul că Friedrich Gundolf i-a învins dificultățile și carențele pune în lumină o dată mai mult marile lui însușiri de erudit și analist.

Acum, câteva cuvinte despre traducere. În original, studiul lui Friedrich Gundolf solicită din partea cititorului o atenție mereu trează, din pricina nuanțarilor, a trimiterilor la biografia și opera poetului, fără detalieri informative, ca și din pricina terminologiei, care este câteodată personală. Excursurile în atâtea domenii, de la istoria literaturii și estetică, până la filozofie și filozofia istoriei, istoria artelor, biologie, fizică și matematică etc. fac necesară uneori consultarea unor lucrări de specialitate. Fraza, foarte „germană“, se defășoară adesea în perioade largi, cu mai multe determinative, incidente și paranteze, care obligă la o lectură repetată. Stilul fiind didactic, nu eseistic, lucrurile sfârșesc prin a se limpezi. Tălmăcitorul, mulțumindu-se cu o recoltă mică de pagini în fiecare zi, constată că încă mai grea decât rezolvarea ecuației frazelor cu topica lor specifică este soluționarea problemelor de lexic. Gundolf face uz cu temeritate de marile posibilități de exprimare sintetică ale limbii germane. Cuvîntul german compus prin simpla alipire a două sau mai multe cuvinte este perfect inteligibil, cu toate nuanțările pe care le conține, dar aflarea unui corespondent românesc se dovedește uneori imposibilă. În unele cazuri, am folosit tot cuvinte compuse, obișnuite sau mai puțin obișnuite, ca *autoformare*, *autodepășire*, *autodescriere*, *atotrăzbătător*, *atotpătrunzător*, *atotatrăgător*, *atotiubire* (după : *atotputere*), *suprasenzorial* și *suprasensibil* (= mai presus, în afară de simțuri) etc. Alte cuvinte compuse, de tipul unui *Weltwerdung* (lume/devenire) au fost tălmăcite, corespunzător înțelesului din frază, printr-o expresie perifrastică, ceea ce a impus un efort în plus, pentru a nu complica perioada, și așa încărcată. *Weltwerdung* e uneori *geneză*, dar alteori „transformarea (preschimbarea) într-o lume (într-un univers)“. Precum se vede, același cuvînt a trebuit să fie

tradus felurit, în funcție de context. Uneori, tălmăcirea nu poate fi decît aproximativă. Astfel, traducerea titlului autobiografiei goetheene *Dichtung und Wahrheit* prin *Poezie și adevăr*, expresie încetățenită la noi, este pe cît de inexactă, pe atît de inevitabilă. *Dichtung* înseamnă nu numai „poezie“, în înțelesul de operă literară în versuri (*Gedicht*), ci și creație literară în genere, plăsmuire, ficțiune. Mai exact ar fi deci *Ficțiune și adevăr*, sau, și mai bine, *Ficțiune și realitate*, dar cuvîntul „ficțiune“ aduce alte neajunsuri, alte imprecizii. Am păstrat titlul în forma consacrată, însă în alte părți cuvîntul *Dichtung* a devenit „creație literară“, sau „creație artistică“, nu cu sensul de act (creator), ci cu acela de operă a unui „poet“ (adică artist), în opoziție cu „literatura“, care e lucrarea unui „scriitor“.

Cînd am considerat necesar, unele tălmăciri au fost justificate în note de subsol. Aici ne vom mai referi numai la alți cîțiva termeni. Unul este *producție*, prin care Gundolf înțelege creația poetului, mai precis, transformarea directă a trăirilor în artă, în operă poetică. În românește, cuvîntul se aplică mai ales bunurilor materiale. L-am păstrat ca atare, deoarece se leagă de o clasificare caracterologică. Pentru Gundolf, personalitățile sînt ori *productive*, ori *active*. Goethe e o personalitate productivă, fiindcă se exprimă prin producție, el produce artă. Napoleon este o personalitate activă, fiindcă se exprimă prin acțiune.

Alt termen este *trăire*. Acesta s-a încetățenit mai mult în limba noastră, tălmăcind termenul *Erlebnis*, din filozofia idealistă germană. Gundolf folosește două forme compuse : *Urerlebnis* și *Bildungserlebnis*, pe care Tudor Vianu (*Estetica*, II, 1936) le transpune prin „experiență originară“, respectiv „experiență culturală“, dar și prin „trăire proprie“, respectiv „trăire a culturii“. Am preferat traducerea *ad-litteram* : „trăire primară“ (originară, directă, nemijlocită) și „trăire culturală“, fiindcă

adjectivul „propriu“ poate crea confuzii, iar „experiență“ ni se pare că introduce ideea de intenție. Pentru *Bildungs-erlebnis*, textul ne-a permis, sau ne-a impus unele variante: „trăire livrescă“, „material livresc (cultural)“.

O lucrare ca aceasta a lui Friedrich Gundolf ne duce la constatarea că terminologia literară românească este încă insuficientă. Cum să traducem *Maskenzug*, sau *Maskerade*? „Alai, cortegiu de măști, de carnaval“, cum propun dicționarele germane-române, este cu totul altceva, iar cuvântul „mascaradă“ (probabil și prin contaminare cu turcismul „mascara“) este definitiv compromis. Am spus „piese alegorice“, ceea ce e departe de sensul real, fiindcă nu e vorba de piese cu sens alegoric. ci de piese cu personaje alegorice, cu „măști“. Cîteodată regreți tendința simplificatoare a lingviștilor. Așa, de pildă, dicționarele limbii române admit o singură formă: „mister“. pentru mai multe noțiuni distincte: taină, dogmă religioasă; dramă religioasă din evul-mediu. Într-un anumit context, forma „mister“ ar putea să pară absurdă; ne-am luat libertatea să scriem „misteriu“.

În genere, am tradus titlurile de opere goetheene în forma oarecum statornicită la noi. Cînd forma respectivă ni s-a părut nemotivat inexactă, am refăcut traducerea.

Gundolf nu dă multe citate, dar reproduce totuși cîteva pasaje în proză și mai multe versuri dispartate, strofe și suite de strofe. Ne-ar fi fost mai ușor să reproducem extrasele respective din traducerile românești existente. Întotdeauna, am constatat însă că aceste traduceri sînt ori de-a dreptul infidele, ori prea libere, în așa fel, încît citatul n-ar mai fi corespuns comentariului. Ne-am asumat de aceea răspunderea tuturor traducerilor de citate, atît în proză. cît și în versuri. Poate că nu întotdeauna am reușit să comunicăm și emoția, dar ne-am străduit s-o facem și, mai ales, să aducem citatul și comentariul la un numitor comun.

Notele de subsol ale lui Gundolf, puține, sînt diferențiate prin mențiunea : (n.a.). Notele noastre cuprind lămuriri despre trimiteri la viața și opera lui Goethe, despre scriitori mai puțin cunoscuți la noi, mișcări literare, publicații, evenimente, termeni etc.

Nădărdum că dificultățile pe care le-am întâmpinat în întreprinderea noastră nu ne-au împiedicat să oferim cititorului român o versiune cît mai exactă și corectă a acestui monumental *Goethe* de Friedrich Gundolf.

În încheiere mulțumim și pe această cale referentului, Grigore Tănăsescu, pentru confruntarea competentă cu originalul, și lectorului cărții, Suzi Hirsch, care a pus multă grijă și pricepere în pregătirea pentru tipar a manuscrisului.

ION ROMAN

TABEL CRONOLOGIC¹
GOETHE

1749 28 august, ora 12 Se naște la Frankfurt pe Main Johann Wolfgang Goethe, fiu al consilierului aulic Johann Kaspar Goethe și al Katharinei Elisabeth, născută Textor.

1750 Se naște Cornelia, sora lui Johann Wolfgang Goethe.

Voltaire vizitează Berlinul.

1751 Apare vol. I din *Enciclopedia franceză*.

1753 De Crăciun, Johann Wolfgang Goethe organizează pentru familie prima sa reprezentație cu marionete.

¹ „Biblioteca pentru toți” a mai publicat un tabel cronologic al vieții și operei lui J. W. Goethe (v. *Poezie și adevăr*). Prezența unui ghid biobibliografic ni se pare totuși necesară și la începutul lucrării lui Fr. Gundolf, datorită caracterului acestei lucrări, în care, deși cronologică, prezentarea etapelor vieții și creației poetului este rareori punctată de date calendaristice. Evident, tabelul de față, selectiv din cauza cantității uriașe de material referitor la Goethe, e conceput în limitele unei anexe a studiului lui Fr. Gundolf.

1755 Băiatul este profund impresionat de vestea marelui cutremur care a distrus în ziua de 1 noiembrie o bună parte a Lisabonei.

1756 Începe războiul de șapte ani.

1757—1759 Primele poezii și fragmente dialogate ale lui J. W. Goethe, păstrate într-un caiet intitulat *Labores juveniles* (Lucrări de tinerete).

1757 Se naște Karl August, viitorul duce de Saxa-Weimar.

1759 ianuarie Francezii, aliați ai Austriei, ocupă orașul Frankfurt. Comandantul trupelor de ocupație este încartiruit în casa Goethe. Împrietenindu-se cu fiul unei actrițe franceze, J. W. Goethe se familiarizează cu limba franceză și asistă la reprezentații cu piese de Racine, Voltaire, Molière.

Apare lucrarea *Memorii socratice* de J. B. Hamann, pe care Goethe îl va considera unul dintre marii săi dascăli.

Începe să apară romanul *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy—gentleman* de scriitorul englez L. Sterne.

10 noiembrie. Se naște la Marbach Friedrich Schiller.

1760 J. Macpherson publică *Poemele lui Ossian*.

1761 Apare romanul *Noua Heloîsă* de J. J. Rousseau, tradus în același an în limba germană.

1762 Ch. M. Wieland începe să publice traducerea în germană a operelor lui Shakespeare, serie încheiată în 1766.

Se tipărește versiunea germană a lucrării *Emil sau despre educație* de J. J. Rousseau, apărută în același an în Franța.

1763 februarie Tratatul de pace de la Paris pune capăt războiului de șapte ani.

1764 6 iunie Se naște Christiane Vulpius, fiica unui funcționar de arhivă, viitoarea soție a lui J. W. Goethe.

Apare *Istoria artei antichității* de J. J. Winckelmann.

J. Watt construiește o mașină cu aburi.

1765 octombrie J. W. Goethe începe să frecventeze cursurile Universității din Leipzig, unde îl are ca profesor, între alții, pe fabulistul Chr. F. Gellert. Studiază desenul cu A. F. Oeser.

Tinărul poet se îndrăgostește de Anna Katharina (Kätchen) Schönkopf, care-i inspiră poeziile din ciclul *Annette*, caligrafiat de Behrisch în 1768.

1766 Apare romanul *Vicarul din Wakefield* de O. Goldsmith, care-l va încanta pe Goethe.

Lessing publică *Laocoon sau Despre limitele picturii și ale poeziei*.

1767 Goethe scrie *Toana îndrăgostitului*, pastorală inspirată de dragostea pentru Kätchen (piesa se va tipări abia în 1806). Asistă la reprezentarea comediei lui Lessing *Minna von Barnhelm*.

Începe să apară traducerea germană în proză a *Divinei Comedii* de Dante.

1768 Lessing vizitează Leipzigul, fiind primit cu admirație de tineri, printre care și studentul J. W. Goethe.

Uciderea la Triest a lui J. J. Winckelmann, căruia Goethe îi va dedica mai târziu o lucrare, impresionează adânc cercurile din Leipzig.

august Bolnav, J. W. Goethe se întoarce la Frankfurt. Citește operele lui Klopstock, Wieland, Shakespeare, Paracelsus, vechea legendă a doctorului Faust. Scrie piesa *Complcii* (tipărită în 1780).

1770 *aprilie* J. W. Goethe se instalează la Strassburg, pentru a-și continua studiile.

Are loc un eveniment decisiv pentru formația lui : cunoștința cu Herder.

Dragostea pentru Friederike Brion, fiica pastorului din Sesenheim, îi inspiră *Cîntecele din Sesenheim* (1770—1771), printre care : *Cîntec de mai, Bun venit și bun rămas, Răsura*.

1771 *august* Își ia licența în drept civil și canonic și se întoarce la Frankfurt.

octombrie Organizează în orașul natal sărbătorirea lui Shakespeare, cu care prilej scrie conferința *De ziua lui Shakespeare*.

Redactează prima versiune a dramei *Goetz von Berlichingen*.

Apare *Emilia Galotti* de Lessing.

1772 *mai* Goethe este numit referent la Camera imperială de justiție din Wetzlar. Dragostea pentru Charlotte Buff, logodnica unui prieten, are în sufletul său ecouri răscolitoare.

septembrie Se reîntoarce la Frankfurt, unde îi parvine vestea sinuciderii fostului său coleg

Jerusalem, ceea ce-i sugerează finalul unui roman despre o dragoste nefericită.

Tipărește articolul *Despre arhitectura germană*. Începe să publice împreună cu Herder și J. H. Merck *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*.

Se naște Novalis.

1773—1775 Lucrează la prima versiune din *Faust : Urfaust* (descoperită abia în 1887, la Dresda).

1773 Scrie părți din dramele *Mahomed*, *Prometeu* și proiectează un *Cezar* și un *Socrate*. Se amuză scriind farsele *Zei*, eroi și *Wieland*, *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*, *Sărbătoarea bilciului din Plundersweilern*. Reface și tipărește *Goetz von Berlichingen*.

1774 Face cunoștință și întreprinde o călătorie pe Rin cu J. B. Basedow și J. K. Lavater, ale cărui *Fragmente fiziognomice* încep să apară în acest an (—1773). Se întâlnește cu Klopstock, care încheiase în anul precedent publicarea epopeii *Messiada*.

O tânără din Frankfurt îi propune poetului să dramatizeze *Memoriile* lui Beaumarchais. După opt zile, Goethe îi prezintă manuscrisul unei piese în cinci acte : *Clavigo*, pe care o și tipărește în același an, fiind prima carte semnată cu numele său.

În toamnă, apare romanul *Suferințele tinărului Werther*, care-l face pe tinărul autor celebru și dincolo de hotarele limbii germane. Alte scrieri din acest an : *Peregrinările pămintești ale artistului* și *Apoteoza artistului*, apoi *Ganimede*, *Farsa de carnaval a părintelui Brey*, fragmentul *Jidovul rătăcitor*.

O trupă din Berlin reprezintă *Goetz von Berlichingen*.

decembrie Karl August, viitorul duce de Saxa-Weimar, aflat în trecere prin Frankfurt, dorește să-l cunoască pe poet și e fermecat de spiritul său strălucitor.

G. A. Bürger publică balada *Lenore*.

1775 O nouă dragoste : Lili Schöнемann, cu care se logodește, dar la care va renunța, și datorită stăruințelor depuse de rude. Pentru Lili scrie poezii și piese : *Către Belinda*, *Parcul lui Lili* etc., respectiv *Erwin și Elmira*, *Claudine de Villa Bella*, *Stella*.

Poetul pendulează între extreme : farsa grotescă *Nunta lui Hanswurst*, din care redactează un fragment, și drama *Egmont*, la care începe acum lucrul. Însoțit de tinerii conți von Stolberg, vizitează pentru prima dată Elveția.

Karl August preia conducerea ducatului de Saxa-Weimar și-l cheamă de îndată pe Goethe la curtea sa.

noiembrie Poetul sosește la Weimar, oraș pe atunci cu 6000 de locuitori, unde se stabilește definitiv.

Înființează la Weimar un teatru de amatori, care va funcționa până în 1783. Goethe e conducător, regizor, actor principal și autor.

Beaumarchais obține un mare succes cu comedia *Bărbierul din Sevilla*.

Începe războiul de independență al coloniilor engleze din America de Nord.

1776 Goethe publică piesa *Stella*. Scrie *Frate și soră*. Ducele îl numește consilier privat de legăție.

O nouă afecțiune a poetului, aceasta de durată : doamna Charlotte von Stein.

Invitat de Goethe, Herder vine și el la Weimar.

Fr. M. Klinger publică piesa *Furtună și avânt* (*Sturm und Drang*) care va da numele cunoscutei mișcări literare din Germania.

Friedrich (Maler) Müller începe publicarea unui fragment dramatic : *Viața lui Faust*.

- 1777 Goethe începe să scrie *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*. Pune în scenă la teatrul de amatori piesa *Complicii*. O poezie memorabilă : *Către lună*. Întreprinde o călătorie în Harz, care-i va inspira poezia *Călătorie în Harz iarna*. Scrie piesele : *Proserpina*, *Lila*, *Triumful sensibilității*.
Moare Cornelia, sora poetului.

- 1778 J. W. Goethe vizitează Berlinul.

Apar *Poezii* de G. A. Bürger și *Nathan Înțeleptul* de Lessing.

Mor Voltaire și Rousseau.

1778—1779 Herder publică marea culegere *Cîntece populare* (în ed. din 1807 : *Vocile popoarelor în cîntece*).

- 1779 Goethe e numit consilier intim. Face, împreună cu ducele, o a doua călătorie în Elveția și dă formă literară volumului *Scrisori din Elveția*, pe care-l va publica abia în 1796.
Pune în scenă la teatrul de amatori din Weimar pastorală *Toana îndrăgostitului*, în care îl interpretează pe Eridon. Scrie piesa *Jery și Betály*.

Începe, continuînd-o în 1780, versiunea în proză ritmată a dramei *Ifigenia în Taurida*.

Compozitorul C. W. Gluck dă opera *Ifigenia în Taurida*, pe un libret după piesa lui Euripide.

- 1780 Goethe lucrează la versiunea în proză a dramei *Torquato Tasso*. Scribe comedia *Păsările*, după Aristofan, apoi, între alte poezii, un *Cîntec de noapte al drumetului*. Tipărește *Complicii*.

Apare *Oberon* de Ch. M. Wieland. Klopstock încheie ciclul *Odelor*.

- 1781 Goethe scrie pieseta *Pescărița*.

Apare drama *Hoții* de Fr. Schiller.

J. H. Voss publică traducerea în germană a *Odisseei* de Homer.

Apare *Critica rațiunii pure* de Immanuel Kant. Moare Lessing.

- 1782 Ducele Karl August îl înnobilează pe Goethe și-l numește conducător al Camerei de finanțe. Moare J. K. Goethe, tatăl poetului.

O capodoperă muzicală a anului : *Răpirea din serai* de W. A. Mozart.

- 1783 Cu prilejul nașterii prințului moștenitor de Weimar, poetul începe să scrie piesa *Elpenor*, rămasă în fragment. O poezie creată în acest an : *Dumnezeiesc*.

5 iunie Prima ascensiune cu aerostatul a fraților Montgolfier.

- 1784 Goethe redactează ciclul *Tainele* (terminate în 1785). Serie poezia *Dedicație*. Cercetările de

anatomie îl duc la un rezultat care-i surprinde pe specialiști : descoperă osul intermaxilar la om.

Călătorește în Braunschweig.

Pictorul francez J. L. David realizează tabloul *Jurământul Horațiilor*.

În Germania se construiește prima mașină cu aburi.

- 1785 Fără știrea autorului, care-l va publica abia în 1830, F. Jacobi dă la tipar poemul *Prometeu*.

Însoțind curtea, Goethe își petrece concediul la Karlsbad.

Încheie primul contract pentru publicarea operelor sale alese.

- 1786 Aflat din nou la Karlsbad, pleacă pe neașteptate în Italia. Vizitează Venetia, Neapole, Sicilia, dar locuiește cea mai mare parte a timpului la Roma. Șederea în Italia determină o cotitură decisivă în existența și creația lui.

O nouă operă a lui Mozart : *Nunta lui Figaro*.

- 1787 În Italia, Goethe termină *Egmont* și *Ifigenia în Taurida*, trimițându-le lui Herder la Weimar, pentru a fi date la tipar.

Apare *Don Carlos* de Schiller, care face o vizită la Weimar, unde ducele Karl August îl numește consilier.

Bernardin de Saint-Pierre suscită mare interes cu romanul *Paul și Virginia*.

- 1788 Goethe se întoarce la Weimar. Îndrăgostit de Christiane Vulpius, eroina iubirii fericite din *Elegiile romane*, o instalează la el acasă.

1789 Poetul definitivează ciclul *Elegiile romane* și drama *Torquato Tasso*.

A. L. Lavoisier publică *Tratat elementar de chimie*.
14 iulie Marea revoluție franceză.

25 decembrie Se naște August von Goethe, fiul poetului și al Christianei Vulpius.

1790 A doua călătorie în Italia : *Epigrame venețiene*. Poetul publică *Torquato Tasso* și *Faust. Un fragment*.

1791 Goethe este numit director al Teatrului de curte din Weimar. Scrie comedia în cinci acte *Marele Coft*.

Fr. M. Klinger dezvoltă legenda lui Faust în *Viața, faptele și călătoria în iad a lui Faust*.

1792 Însoțindu-l pe ducele Karl August, care comanda o unitate încadrată în armata prusiană, Goethe ia parte la campania din Franța.

20 septembrie. Asistă la bătălia de la Valmy, unde voluntarii francezi opresc înaintarea invadatorilor, fapt ce-l determină să exclame : „Începînd de astăzi și din acest loc, o eră nouă se deschide în istoria lumii“.

În cortul de campanie scrie *Reineke Vulpoiul* (apare în 1794).

Schiller și Klopstock sînt proclamați cetățeni de onoare ai Republicii franceze.

Se naște J. P. Eckermann, viitorul secretar al lui Goethe.

1793 E de față la asediul și cucerirea orașului Mainz.

Alte scrieri inspirate de stările de lucruri revoluționare din Franța pe care le privește cu dezaprobare : *Generalul burghezilor* și *Răzvrățiții*.

J. H. Voss publică traducerea în germană a *Iliadei* lui Homer.

1794 Începutul mării și fertilei prietenii cu Fr. Schiller.

1795 Schiller începe editarea publicației *Hore* (până în 1797), în care dă la lumină *Convorbirile emigranților germani* de Goethe, și a *Almanahului muzelor* (până în 1800).

Schiller tipărește *Scrisori despre educația estetică*, iar Voss, *Luise*, care-i va sugera lui Goethe poemul *Hermann și Dorothea*. Se naște Th. Carlyle, viitorul admirator și discipol al lui Goethe.

1796 Se sfârșește apariția romanului *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, începută în anul anterior. Goethe traduce autobiografia lui Benvenuto Cellini și publică împreună cu Schiller *Xeniile*. Devine prim-ministru la Weimar.

1797 Anul marilor balade : *Ucenicul vrăjitor*, *Logodnica din Corint*, *Zeul și baiadera* etc. Paralel cu poemul *Hermann și Dorothea* (apare în 1798), creează, până în 1801, anexele la *Faust* : *Dedicație*, *Prolog în cer*, *Prolog în teatru*.

Schiller dă tot acum baladele sale cele mai de seamă : *Mănușa*, *Inelul lui Polycrates*, *Cocorii lui Ibycus* etc.

Apare prima parte a romanului lui Hölderlin *Hyperion sau Ermitul din Grecia*.

Fr. Schlegel și L. Tieck oferă publicului cititor din Germania primele lor traduceri din Shakespeare, pe care le vor continua până în 1810.

- 1798 Goethe tipărește *Despre metamorfoza plantelor* ; editează împreună cu H. Meyer revista *Propileele* (până în 1800).

Beethoven creează *Simfonia a VIII-a (Patetica)*. Apare un roman după modelul lui *Wilhelm Meister: Peregrinările lui Franz Sternbold* de L. Tieck.

A. W. Schlegel și Fr. Schlegel fondează publicația *Athenäum*, organ al romantismului.

- 1799 Schiller se stabilește la Weimar, pentru a se afla în permanență în preajma lui Goethe. El traduce pentru teatrul condus de acesta *Macbeth* de Shakespeare, *Fedra* de Racine etc. Termină trilogia *Wallenstein*.

J. Haydn compune oratoriul *Creațiunea*.

În Franța este proclamat consulatul.

- 1800 Goethe scrie piesa festivă *Palaeophron și Neoterpe*.

Văd lumina tiparului, în *Athenäum*, *Imnuri către noapte* de Novalis.

Apare (până în 1803) romanul *Titan* de Jean Paul.

- 1801 *Agenda pentru doamne* pe anul 1801 obține colaborarea lui Goethe : povestirile *Bunele femei*.

Moare J. K. Lavater.

Premiera la Teatrul din Leipzig a dramei *Fecioara din Orléans* de Schiller.

- 1802 Goethe traduce *Tancred* de Voltaire ; lucrează la tragedia *Fîica naturală*, pe care o sfîrșește în anul următor.

Schiller tipărește *Cintecul clopotului* ; la propunerea ducelui Karl August, împăratul îl înnobilează.

Se naște Victor Hugo.

- 1803 Goethe pune în scenă la Weimar *Goetz von Berlichingen*.

Moare J. G. Herder.

Sub presiunea lui Napoleon, cele 112 state germane sînt desființate și alipite la Prusia, Bavaria și Württemberg.

Apare, încheiată în anul următor, prima parte din *Geniul creștinismului* de Chateaubriand.

1804 18 mai Napoleon se proclamă împărat al Franței.

iulie Premiera la Berlin a dramei *Wilhelm Tell* de Schiller.

Sculptorul danez B. Thorwaldsen creează una dintre operele sale principale : *Ganimede*.

- 1805 Goethe traduce *Nepotul lui Rameau* de Diderot.

9 mai, ora 5 d.a. Schiller moare la Weimar. Goethe, grav bolnav, nu poate asista la înmormîntare. Scrie *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller*.

Napoleon obține victoria de la Austerlitz împotriva Austriei și Rusiei.

Hegel își începe *Prelegerile de filozofie a istoriei*.
decembrie Este semnat tratatul de alianță franco-prusian.

1806 iulie Este creată Confederația renană, alcătuită din 16 state germane, sub protectorat francez.
august Sfântul imperiu roman de națiune germană își încetează existența. Francisc al II-lea depune coroana imperială și devine Francisc I, rege al Austriei.

octombrie Napoleon zdrobește armata prusiană la Jena și Auerstedt și intră în Berlin.

Din ordinul împăratului, e împușcat librarul J. Ph. Palm, care deplînsese într-o carte soarta patriei sale ocupate de trupele napoleoneene.
Unități franceze se instalează și în Weimar.

1806 19 octombrie Goethe se căsătorește, după aproape douăzeci de ani de conviețuire, cu Christiane Vulpius. Lucrează în continuare la *Teoria culorilor*, întreprinde studii de geologie și morfologie.

L. A. Arnim și C. Brentano dedică lui Goethe primul volum al culegerii lor de cîntece populare *Cornul fermecat al băiatului*.

1807 Teatrul din Weimar reprezintă *Torquato Tasso*. Goethe dă la tipar, cu un comentariu al său, însemnările pictorului Hackert. Redactează un număr de scene din *Pandora* și începe lucrul la *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Cunoaște o nouă dragoste: Minna von Herzlieb.

Bettina von Arnim, în vîrstă de 22 de ani, vine la Weimar, exasperîndu-l pe poet prin adorația ei exaltată.

G. F. W. Hegel publică *Fenomenologia spiritului*.
iulie Este semnat tratatul de pace de la Tilsit :
Prusia este dezmembrată ; se creează regatul West-
faliei, cu Jerôme Bonaparte pe tronul regal, și
Marele Ducat al Varșoviei.

1808 Apare *Faust I*, terminat din 1806.

13 septembrie Moare Katharina Elisabeth
Goethe, mama poetului.

2 octombrie Goethe are o convorbire, la Er-
furt, cu Napoleon. Se îngrijește de punerea
în scenă la Teatrul din Weimar a piesei
Ulciorul sfărîmat de Kleist.

Printre cărțile importante ale anului : *Cuvîntări
către natiunea germană* de J. G. Fichte, *Prelegeri
despre arta și literatura dramatică* de A. W. Schlegel,
Aspecte din natură de A. von Humboldt.

1809 Romanul *Afinitățile electivă*. Scriitorul în-
cepe să redacteze capodopera sa autobiogra-
fică *Poezie și adevăr*.

1810 Poetul se retrage de la conducerea guvernului
din Weimar.

Beethoven scrie muzica de scenă pentru
Egmont.

Ia ființă Universitatea din Berlin.

1811—1812 Apar primele două cărți din *Poezie și
adevăr*.

1812 Aflat la Teplitz, Goethe se întâlnește cu
Beethoven.

Volumul *Povești pentru copii și cămin* recomandă
doi autori ce vor deveni celebri : frații J. și
W. Grimm.

Byron publică primele două cînturi din *Rătăcirile lui Childe Harold*.

Un studiu de un deosebit interes : *Cercetări asupra osemintelor fosile* de G. Cuvier.

Vede lumina tiparului în germană volumul I din *Divanul marelui poet liric Hafiz* (vol. II, în 1813).

- 1813 Goethe scrie poezia *Găsită*, care prezintă izbitoare similitudini cu *Într-o grădină* de Ienăchiță Văcărescu ; paralelismul e întîmplător ; poetul român a murit în 1797.

Germania se ridică la luptă împotriva lui Napoleon, care este învins în „bătălia națiunilor“ de la Leipzig. Confederația renană e dizolvată.

- 1814 Goethe dă la tipar cartea a III-a din *Poezie și adevăr* ; continuă ciclurile de poezii din *Divanul occidental-oriental* (apărut în 1819), în care Zuleica e imaginea poetică a dragostei poetului pentru Marianne von Willemer ; scrie piesa festivă *Trezirea lui Epimenide*, poezia *Dor fericit*, întreprinde o călătorie pe Rin, Main și Neckar.

Doamna de Staël, care a vizitat Germania și a avut convorbiri cu Goethe, publică volumul *Despre Germania*, care deschide calea romantismului în Franța.

Napoleon este exilat pe insula Elba ; pe tronul Franței sînt reînstalați Bourbonii.

W. Scott oferă cititorilor romanul *Waverley*.

G. Stephenson construiește locomotiva experimentală.

- 1815 Poezia *Regăsire*, redactarea unor cărți de călătorie ilustrează activitatea literară din acest an a lui Goethe.

8 iunie Ia ființă Confederația germană, formată din 34 de monarhii și 4 orașe libere, printre care Frankfurt pe Main.

18 iunie La Waterloo, Napoleon este învins definitiv, după care puterile europene îl exilează pe insula Sfânta Elena.

septembrie Prusia, Austria și Rusia semnează la Paris actul de constituire a Sfintei Alianțe.

1816 Goethe lucrează la redactarea unor volume, printre care *Campania din Franța*; publică pînă în 1817 *Pe Rin, Main și Neckar*, 1814 și 1815, apoi articolul *Shakespeare și nici un sfîrșit*.

6 iunie Moare Christiane von Goethe.

1817 Poetul scrie *Cuvinte străvechi. Orfic*; traduce fragmente din *Manfred* de Byron. Demisionează de la conducerea Teatrului din Weimar. Fiul său, August, se căsătorește cu Ottilie von Pogwisch.

Prima piesă a lui Fr. Grillparzer : *Străbuna*. Apar *Odele* lui J. Keats.

1818 La Berlin e interzisă reprezentarea dramei *Egmont*.

Fr. Grillparzer începe publicarea trilogiei *Lina de aur*.

1819 Apare *Divanul occidental-oriental*.

Schopenhauer publică *Lumea ca voință și reprezentare*.

Un nou roman de W. Scott : *Ivanhoe*.

1820 Goethe îl primește pe Felix Mendelssohn-Bartholdi, în vîrstă de 11 ani, prezentat de profesorul său Zelter.

Arhitectul K. Schinkel îl consultă pe poet în legătură cu planurile teatrului din Berlin.

J. W. Görres traduce în germană din Firdousi. Alte traduceri în limba germană : *Mazeppa* și *Ghiaurul* de Byron.

Lamartine publică *Meditații poetice*, iar Shelley, *Prometeu înlanțuit*.

- 1821 Goethe tipărește părțile I și II din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, poezia *Unul și totul* etc.

La Marienbad o cunoaște pe Ulrike von Lewetzov, în vîrstă de 17 ani, care-i trezește o ultimă și dureroasă pasiune.

Béranger, poet apreciat de Goethe, publică volumul *Cîntece noi*.

Napoleon moare la Sfînta Elena.

În Grecia au loc primele acțiuni care declanșează războiul de eliberare de sub jugul otoman.

- 1822 Apare *Campania din Franța, 1792*, cu anexa *Asediul Mainzului, 1793*.

Poezii de H. Heine, prima parte din *Ode și balade* de V. Hugo atrag atenția titanului de la Weimar.

- 1823 Poetul cere mîna tinerei Ulrike von Lewetzov, dar familia ei nu acceptă cererea : *Elegia din Marienbad*.

O nouă traducere făcută de Goethe : *Cinci mai* de A. Manzoni.

- 1824 Poezia *Către Werther*, împreună cu *Impăcare* (1813) completează *Trilogia pasiunii*, a cărei

piesă centrală este *Elegia din Marienbad*.

Goethe este vizitat de H. Heine.

Căderea lui Byron în lupta de la Missolonghi îl mișcă profund pe poetul din Weimar.

E. Delacroix pictează tabloul *Masacrul din Chios*.

1825 Părți din actul V inaugurează lucrul la *Faust II*. Goethe pregătește pentru tipar *Correspondența dintre Schiller și Goethe*. Primește de la Fr. Schubert compoziții pe versurile sale.

1826 Vizitându-l, Fr. Grillparzer notează : „Arăta pe jumătate a rege, pe jumătate a părinte“.

1827 Începe să apară la editorul Cotta, încheindu-se în 1830, ediția *Opere complete* de J. W. Goethe, în 40 de volume.
Moare Charlotte von Stein.

Dintre tipăriturile importante ale anului : drama *Cromwell* de V. Hugo, *Cartea cîntecelor* de H. Heine, traducerea în germană a romanului *Logodnicii* de A. Manzoni.

1828 Goethe publică *Nuvela*.

Moare ducele Karl August.

Se constituie Uniunea vamală din Germania de Sud și Uniunea vamală din Germania Centrală.

1829 Apar : *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* (integral), *A doua ședere la Roma*, poezia *Testament*.

Un nou ciclu de V. Hugo : *Orientalele*.

1830 A. Mickiewicz îl vizitează pe poet la Weimar. Goethe scrie cartea a IV-a din *Poezie și ade-*

văr (apare postum, 1833) ; publică *Änale*.
Moare în Italia August von Goethe.

iulie Revoluția din Franța.

E. Delacroix creează tabloul *Libertatea călăuzind*
poporul.

G. W. Hegel publică *Filozofia istoriei*.

Apare în germană *Cromwell* de V. Hugo.

H. de Balzac tipărește romanul *Gobseck*.

1831 Goethe termină *Faust II* (apare postum, 1832).

Roșu și Negru de Stendhal, *Cinturi* de Leopardi
sînt două capodopere ale literaturii europene din
acest an.

Traduceri, în germană: *Cain* de Byron și *Nôtre*
Dame de Paris de V. Hugo.

În Saxonia este introdusă o Constituție, iar la în-
ceputul anului următor se desființează servituțiile
feudale.

1832 16 martie J. W. Goethe se îmbolnăvește.

22 martie, ora 11 și jumătate Poetul moare.

I. R.

NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICA

(Friedrich Gundolf)

Friedrich Gundolf s-a născut în orașul Darmstadt la 20 iunie 1880 și a murit la Heidelberg, în ziua de 12 iulie 1931.

Admirator al lui Stefan George, a făcut parte din cercul acestuia și a publicat poezii puternic influențate de el în revista Blätter für die Kunst (File pentru artă), fondată de maestru încă din 1890. Mai târziu a fost co-editor al publicației Jahrbuch für die geistige Bewegung (Anuar pentru mișcarea spirituală).

S-a remarcat prin temeinice studii de istorie literară, în care a valorificat, în interpretări personale, teze ale lui Wilhelm Dilthey. A funcționat ca profesor de literatură germană modernă la Universitatea din Heidelberg.

Dintre cărțile, care au apărut în mai multe ediții antume în Germania și au fost traduse în diverse limbi, asigurându-i autorului celebritatea, cităm : Shakespeare și spiritul german (1911), Goethe (1916), Stefan George (1920), Cezar — Istoria faimei sale (1925), Cezar în secolul al XIX-lea (1926), Shakespeare — Omul și opera (1928). A mai publicat volume despre Heinrich von Kleist și Paracelsus.

Eruditul și poetul și-au dat mâna în realizarea celei mai cuprinzătoare ediții în germană a operei lui Shakespeare (zece volume ; 1908—1914). În acest scop, a reluat

cele șaptesprezece piese traduse de August Wilhelm Schlegel, le-a corectat printr-o atentă confruntare cu originalul și le-a întregit cu piesele importante netălmăcite de Schlegel. Sumarul ediției e completat cu poemele epice shakespeariene, de asemenea traduse de editorul însuși, precum și cu sonetele, în versiunea lui Stefan George.

I. R.

INTRODUCERE

Cartea ce urmează este intitulată Goethe, fără nici un alt ados. Chiar și din aceasta se poate deduce despre ce este vorba în esență : despre prezentarea integrală a chipului lui Goethe, entitatea supremă în care s-a întrupat spiritul german. Simpla biografie ar însemna doar o mișcare, o succesiune, dacă nu chiar, așa cum se întâmplă de obicei, o pură alăturare de fapte disparate ; în orice caz, centrul de greutate al unei biografii a lui Goethe este constituit nu de forma exterioară a existenței sale, ci de evoluția lui, nu de ceea ce evoluează, ci de modul cum evoluează. Operele, ca plăsmuiri independente, au însă propria lor formă, propriile lor legi, s-au cristalizat printr-o evoluție ce nu poate fi descrisă. Ceea ce se numește de cele mai multe ori istoria genezei unei opere este ceva cu totul deosebit de noțiunea de evoluție. Ceea ce putem înțelege și înfățișa istoricește în legătură cu operele este actul producerii, momentul desprinderii, nu devenirea unei creații : operele trebuie considerate ca existențe. Numai omul însuși, ființa umană se înfățișează înțelegerii noastre în același timp ca devenire și exis-

tență, ca formă cu contururi concrete și ca evoluție vie, căci omul cu preocupări spirituale, în primul rînd creatorul nu săvîrșește și nu îndură nimic, nu pune în mișcare și nu dezvoltă nimic altceva decît ceea ce contribuie la conturarea imaginii lui, la fixarea pentru vecie a chipului său, și el nu lasă în urmă nici o plăsmuire, nici o operă, nici o imagine despre sine, în care să nu fie sensibilă și activă mișcarea vieții sale. Pentru biografi, operele sînt rezultatele unei succesiuni de evenimente, mijloace pentru cunoașterea acestora, pentru estetician viața e materia utilizată în edificarea operelor, pentru cel ce ia în considerare chipul creatorului în ansamblu viața și opera nu sînt decît atributele diferite ale uneia și aceleași existențe, ale unei unități spirituale și fizice, care apare în același timp și ca mișcare, și ca formă.

Pentru acest mod de a aborda problema, între trăire și operă nu există nici un înainte și nici un după. El exclude dubla întrebare : ce a trăit mai întîi omul acesta avînd cutare și cutare alcătuire și, în al doilea rînd, ce a făcut el din cele trăite ? Fără îndoială, lucrurile, pot, ba chiar trebuie să fie privite astfel, îndată ce arta e considerată ca o activitate individuală, arbitrară, ca un obiect al activității umane. Însă cel care consideră arta nu un obiect, o consecință sau un scop al existenței umane, ci o stare primordială a umanității, acela va vedea și în operele marilor artiști nu consecințe, reflectări, explicitări ale vieții acestora, ci expresia, chipul, forma vieții lor însăși, așadar nu ceva consecutiv acestei vieți, ci ceva ce există în, împreună și pe deasupra ei, cu alte cuvinte ceea ce constituie însăși această viață. Operele sînt, în acest caz, nu semnele ce tălmăcesc sen-

sul unei vieți, ci corpurile pe care ea le conține. Artistul există numai în măsura în care se exprimă în opera de artă.

Așadar cercetarea vieții marilor artiști în afara operei lor este lipsită oare de orice justificare științifică? Ei bine, nici nu avem posibilitatea să întreprindem o astfel de cercetare! Căci ceea ce se numește în genere viața unui artist sau, după o expresie mai nouă, trăire, se dizolvă de la bun început în arta lui, reprezintă un impuls și o forță egală cu opera sa. Omul care nu este artist crede că artistul, poetul trăiește aproximativ ceea ce trăiește și el și în același mod, poate doar cu o notă puțin mai aventuroasă și mai bizară, avînd pe deasupra, ca o însușire accidentală, întîmplătoare, darul de a putea întruchipa aceste trăiri, în tablouri, poezii, lucrări muzicale: așa-numitul „talent”. Lucrul acesta este adevărat pentru covârșitoarea majoritate a creatorilor de tablouri, poezii, lucrări muzicale, nu însă pentru adevăratul artist, pentru adevăratul poet, care se ivește o dată la un veac. Artistul trăiește într-o cu totul altă sferă și într-o formă atît de complet diferită de omul-neartist (adică în lumea noastră, cetățeanul din toate straturile sociale), încît acesta nu-i poate înțelege în resorturile lor intime trăirea și expresia trăirii (ambele sînt în esență unul și același lucru) nici chiar cînd e vorba de opere a căror substanță provine într-o măsură copleșitoare, preponderentă, din realitatea obiectivă. Una dintre deosebirile ce există între creația literară cu adevărat artistică și literatura de rînd stă în faptul că cea dintîi este expresia unei realități proprii, independente de realitatea dată, iar cea din urmă o copie, o imitație a unei realități date, indiferent dacă e o copie naturalistă, romantică

sau idealizată. Omul de rînd, cunoscînd o singură realitate, pe aceea a lui, crede că peste tot unde simte existența unei realități și-o reîntîlnește pe a sa, chiar dacă aceea este cu totul alta. Ca atare, el îl consideră, de pildă, pe Shakespeare drept un bun zugrav al realității. Pe această bază se și sprijină întreaga teorie a artei ca imitație sau aceea mai recentă a transpunerii. Artă nu este nici copia unei vieți, nici transpunerea într-o viață, ci o formă primară a vieții, care, de aceea, nu-și preia legile nici de la religie, nici de la morală, nici de la știință, nici de la stat, la rîndul lor alte forme primare sau secundare de viață : expresia *l'art pour l'art* nu are nici ea alt sens.

Goethe este cel mai mare exemplu investit cu eternitate din lumea modernă, care dovedește că forța plăsmuitoare a unui om, fie că acționează ca instinct sau ca voință conștientă, se manifestă în întreaga arie a existenței sale : forța plăsmuitoare a lui Goethe a preschimbat toate evenimentele accidentale în destin, adică a dat mișcării vieții sale o turnură proprie, semnificativă, necesară, a transformat toate însușirile, toate predispozițiile sale — materia primă cu care l-a înzestrat natura — în cultură, în plăsmuire vie, în formă de viață, cu alte cuvinte a transformat vitalitatea în productivitate. Destinul lui Goethe este guvernat, după propria lui expresie, de demonism ; interpretat în raport cu divinitatea, demonismul este probabil același lucru ca și în raport cu omul, anume tocmai acea formă plăsmuitoare misterioasă, acea capacitate plastică de a crea un chip și un spațiu, legea ce-i determină chipul : la oamenii cei mai mari, acest spațiu și această lege a chipului nu sînt nimic altceva decît

destinul lor. Destinul reprezintă atmosfera naturii lor, de aceea forța creatoare a oamenilor mari nu le aparține numai lor, nu este ferecată în ei, ci trece dincolo de ei. Sentimentul că lucrurile stau astfel, că el însuși nu este decît centrul unei forțe mai presus de propria-i persoană — Dumnezeu, destinul sau natura — că ființa lui însăși nu are un destin, ci este un destin, toate acestea Goethe le exprimă prin cuvîntul bogat în înțelesuri intuite — demonism (așa cum Cezar vorbește despre norocul său, și Napoleon despre steaua sa). Demonismul nu este o putere ce intervine dinafară, el este inseparabil legat de caracterul omului, similar noțiunii înrudite „geniu”. Cuvîntul exprimă tot o înzestrare cu ceva suprapersonal, numai că demonismul pare a aparține în mai mare măsură destinului, adică celor îndurate și făptuite de om, iar geniul în mai mare măsură naturii, adică sferei a ceea ce trăiește și este omul. Dar cu cît un om se află la un nivel mai înalt, cu atît mai puțin pot fi separate destinul și natura lui: destinul aparține caracterului, după cum caracterul este el însuși un destin, cel mai inevitabil dintre toate destinele.

Forța plăsmuitoare a lui Goethe și demonismul ce i-au guvernat viața sînt astfel inseparabile, ele reprezintă două forme ale aceleiași forțe (indiferent că le-am pune pe seama norocului sau a caracterului, pe seama destinului, ori a naturii sale), ale acelei forțe care a extras și a transformat selectiv tot ceea ce l-a stînjinit și l-a tulburat în timpul său, astfel încît din întîmplări străine au devenit destine ale lui Goethe, forță care a extras și a transformat selectiv tot ceea ce a fost recalcitrant, îndărătnic, impur în spațiul său, în sfera sa de activitate, astfel încît aces-

tea au devenit chip și formă. Căci întâmplarea reprezintă în timp pentru viață ceea ce materia primă reprezintă în spațiu pentru chipuri, anume factorul străin, nenecesar, arbitrar, neliber, neliberator și care trebuie extras, supus, intruchipat în forme, însușit, transformat. Ceea ce rezultă din transformarea întâmplărilor este destinul omului, ceea ce rezultă din transformarea materiei prime spațiale, așa cum i-o oferă natura, este chipul sau opera.

După cum numai oamenii mari au cu adevărat un chip propriu și o operă proprie, tot astfel numai oamenii mari au un destin propriu. Omul obișnuit are numai însușiri, opinii, ocupații și experiențe condiționate din exterior, nu rezultate dinăuntru. De asemenea, omul obișnuit cunoaște numai întâmplări, evenimente, fapte accidentale, de care se lasă pus în mișcare sau influențat. Cu cât puterea de transformare și selecție a unui om pătrunde mai departe în haosul timpului și al spațiului, cu atât mai mic e locul ocupat în viața lui de întâmplare, cu atât mai puțin constituie această întâmplare materia primă a operei lui, cu atât mai puțin apare în chipul său simpla însușire vitală particulară, cu atât este el mai supus destinului, mai productiv, mai exemplar. Numai concordanța acestor trei cazuri, pînă la înmănuncherea lor în unul singur — destin propriu, forță creatoare proprie, chip propriu — conferă unui om mare calitatea de clasic, altminteri nu avem a face decît cu o carieră, cu o realizare, cu un geniu, la care fondul nu aparține caracterului, destinul nu se contopește cu geniul, opera cu viața.

Goethe este singurul german care a atins în chip desăvîrșit armonia amintită, de aceea el rămîne personalitatea noastră clasică prin exce-

lență. Din acest motiv, în cazul lui e mai puțin necesar decât în cazul oricărui alt om modern să-i explicăm operele cu ajutorul vieții, să răscolim dincolo de opere pentru a-i înțelege viața, căci ele însele sînt viața lui. Avertismentul pe care l-a adresat el celui ce studiază natura trebuie luat în considerare și de cel ce-l studiază pe Goethe: „Nu trebuie căutat dincolo de fenomene, ele însele sînt cunoașterea“. Și fiindcă știa asta, Goethe și-a înfățișat viața însăși ca operă, opera însăși ca expresie a existenței, ca formă a vieții sale, a căutat să-și exprime și să-și veșnicească propria ființă sub forma unui chip: pe scurt, a redat însăși cunoașterea existenței sale ca fenomen. Acesta, și tocmai acesta este sensul ce se desprinde din Poezie și adevăr. Și totuși unii exegeți au recurs la această operă pentru a fundamenta și justifica așa-numita filologie goetheană, acea parte a filologiei goetheene care caută să se apropie de geneza operelor și a trăirilor lui Goethe pe calea indicării de modele și izvoare. Există pentru așa ceva unele fundamentări și justificări, dar tocmai la Poezie și adevăr n-ar trebui să se refere reprezentanții acestui procedeu, în genere ei n-ar trebui să preia exemplul lui Goethe în ceea ce privește explicarea vieții și a operei lui. Căci lucrarea Poezie și adevăr n-a fost scrisă cu intenția de a fi o sursă pentru biografia lui Goethe, un comentariu pentru poezia lui Goethe, iar dacă s-a statornicit obiceiul ca ea să fie interpretată și folosită în acest sens, dezamăgirile și chiar suspinele neroade sau jubیلările stupide iscate din descoperirea unor „erori“ și „falsificări“ comise de Goethe rămîn inevitabile. Poezie și adevăr nu prezintă viața lui Goethe ca materie a operei sale, ci ca pe o formă de sine. E

adevărat, această scriere oferă asupra vieții lui Goethe, care a fost în același timp chip și productivitate, o concepție mai clară decât toate comentariile la un loc, dar nu o explicitare. Căci o concepție nu este explicitare, după cum o existență nu este niciodată conceptul ei.

Cuvintele lui Goethe despre viața sa sînt ele însele forme ale acestei vieți, nu se detașează de ea. Scriitorul ne înfățișează mereu doar trepte diferite de expresie și de gândire ale aceleiași trăiri, iar între productivitatea și aprecierea sa analitică, între modul său de trăire și cel de gândire există numai deosebiri de intensitate, nu și de esență.

Pentru a folosi propriile sale mărturii ca mijloace de explicitare, ar trebui să le explicăm la rîndul nostru pe acestea și așa la infinit. Ceea ce ne pot oferi propriile sale mărturii, de la convorbirile și scrisorile fără nici o intenție pînă la remodelarea conștiință a vieții sale în Poezie și adevăr, este neconținut doar contemplare, nu analiză a acestei existențe. Avem a face mereu cu lucruri de Goethe, nu cu lucruri despre Goethe. Avem a face mereu cu aceeași forță de plăsmuire, fie că scriitorul, pornind de la trăirea sa, îi dă formă prin mijloacele limbii, fie că relatează din afară despre trăirea sa: viața lui se exteriorizează întotdeauna în plăsmuiri, indiferent dacă o înfățișează ca materie luată direct din prezent, sau o reflectă ca un conținut ce aparține trecutului și a și fost concretizat mental într-o formă.

Dacă nu putem recunoaște nici o deosebire de esență între trăirea lui Goethe și producția lui Goethe și dacă accentuăm în ceea ce-l privește nu numai dependența dintre viață și creație, ci unitatea amîndurora, pe care aici le separăm

numai noțional, totuși vom admite firește că trăirea și creația lui acționează pe trepte și în grade extrem de variate, că în tot ceea ce a pornit de la el se observă într-adevăr amintita formă caracteristică dezvoltându-se viu, dar nicidecum pretutindeni cu aceeași intensitate, nicidecum pretutindeni cu aceeași densitate și limpezime, sau cu aceeași forță plastică, perceptibilă rațional.

Trebuie să aflăm punctele în care Goethe ne oferă în cea mai mare măsură chipul său și, mai înainte de a putea decide unde o face, mai înainte de a putea alege și aprecia înăuntrul incomensurabilelor straturi ale creației sale, sîntem obligați să avem un punct ferm în afara operei sale, care să ne îngăduie a-i privi opera ca pe un întreg, ba chiar ca pe un „Goethe“. Mai înainte de a avea cutezanța să-i înseriezi realizările luate în parte, să i le explici sau să le utilizezi ca forme ale vieții sale, trebuie să-l simți pe Goethe ca pe un întreg. Spunînd aceasta, mă declar categoric împotriva relativismului psihologic care încearcă să scormonească în fiecare expresie și vrea s-o exploateze ca pe o recunoaștere psihologică, lăsîndu-se înșelat de propria spusă a lui Goethe cum că operele lui sînt spovedanii. Goethe avea dreptul să-și resimtă operele ca atare, căci el trăia într-insele și se elibera de preaplinul ce-l apăsa dîndu-i forma unor plăsmuiri prin cuvinte, fapt ce-i aducea ușurare. Cînd însă le numea „spovedanii“, el exprima astfel nu esența operelor, nu conținutul lor, ci doar raportul său cu ele, din unghiul de vedere al unei trăiri absolut precise, pe care i-o oferea creația: anume sentimentul despovărării. Spovedania e un act, nu o imagine, iar el vorbea numai despre creația sa considerată ca un act, fără ca prin aceasta să declare ceva despre trăirea în-

săși din pricina căreia se spovedea. Nu avem nici-decum dreptul să apreciem operele goetheene ca niște spovedanii. „Spovedania“ se raportează la operă, precum nașterea la copil. Dacă psihologia însemnează o știință a sufletului, pentru istoric ea nu poate avea alt sens decât pe acela al efortului de a înțelege din nou, de a înțelege în limba noastră sufletul, adică forța tainică, indivizibilă, activă și unitară, întrupată în persoană, gest, plăsmuire, cuvînt, singurele ce ne sînt date de istoria spiritului. Efortul acesta ori nu duce nicăieri, atunci cînd cercetăm înapoia lucrurilor, ca maimuța înapoia oglinzii, ori face ca lucrurile să se spulbere în fărîme : căci trupul însuși este suflet. Rezultate obținem numai atunci cînd lămurim rațional și transformăm în știință, cu ajutorul noțiunilor și al sistematizărilor, care s-au constituit pentru noi din propriile noastre supoziții spirituale și din trăirea de către noi a lucrurilor originare, ceea ce ne apare în istorie ca existență, ca viață în plăsmuiri mute : receptăm, ca act de cultură, ca impresie ceea ce acolo e dat ca act de creație, ca expresie.

Observația aceasta se aplică și plăsmuirilor lingvistice, deoarece limba nu este numai arsenalul noțiunilor și ideilor, ci sursa sunetelor și a ritmurilor, așadar o natură nemijlocită : ea aparține în același timp gîndirii și vieții, spiritului și naturii. Ca material artistic, limba se deosebește într-adevăr de materialul celorlalte arte prin aceea că aparține numai omului : marmura, sunetele, culorile sînt extraumane, limba poetică este în esență spiritul omenesc ca material artistic. În ceea ce-l privește pe poetul Goethe avem așadar în special sarcina să-i interpretăm drept formă de gîndire chipul turnat în formă lingvistică.

Menirea istoricului culturii se înrudește cu aceea a traducătorului, nu cu aceea a gramaticianului, deși trebuie să și-o asume și pe aceea a gramaticianului. Prin efort și în mod conștient, cunoscând perfect fiecare sens și fiecare pondere, el trebuie să reconstituie în alt material, care-i e înăscut, un arhetip aflat în mișcare vie. Materialul creatorului este viața într-una dintre materiile ei de bază, limbă, sunet, culoare, materialul istoricului este gîndirea, de aceea sarcina istoricului literar devine, dacă nu mai grea, totuși mai delicată, deoarece materialul său și materialul creatorului, cu care are a face, este în aparență același : limba.

Dar numai în aparență : istoricul literar trebuie să interpreteze într-un limbaj noțional ceea ce Goethe dă într-un limbaj plastic. Faptul acesta implică o foarte înaltă exigență și o foarte profundă resemnare. Exigența constă în aceea că trebuie să fii capabil a înțelege în genere trăirea lui Goethe ca un întreg și să ai simțul limbii ca plăsmuire, ca poezie ; altminteri îți e dat să rămii în permanență la amănunte de analiză ori de psihologie, să ai la îndemînă numai fragmente. Resemnarea stă în faptul că nu poți socoti nicio dată că l-ai captat sau inseriat pe Goethe cel viu într-o sistematizare sau explicitare noțională. Dacă nu ne îndeplinim funcția cu venerația cea mai sfielnică și cea mai modestă, manifestăm o neghiobie prezumțioasă. În cel mai bun caz, noțiunile noastre sînt imaginea în culori palide a vieții celui de care ne ocupăm, bietul nostru mijloc de a ne afirma pe noi înșine în fața uriașului, instrumentul auxiliar pentru a ne însuși mijlocul ceea ce, dacă am trăi nemijlocit, ne-ar spulbera.

Să nu uităm niciodată că toate metodele noastre sînt numai mijloace și că și în istoria literară lucrul cel mai de preț rămîn venerația și entuziasmul pe care ea ni le trezește. Să ne ferim de vanitatea de a crede că, prin înțelegerea, cunoașterea și stăpînirea metodei, am și realizat mult, că l-am și vîrît în buzunar pe poet, că într-o anumită măsură am pus stăpînire pe el, sau că acesta nu e decît material pentru cercetarea noastră. Cea mai restrînsă capodoperă este întotdeauna ceva infinit mai mult decît cel mai amplu tratat despre ea. Ceea ce stabilește punți între noi și geniu este dragostea plină de venerație care ne îndeamnă să ne adîncim cu sirguință, seriozitate și conștiințiozitate în manifestările sale, nu inteligența care ne prilejuiește să ne ocupăm de el, din motive profesionale sau de altă natură, pe baza unor metode sau cunoștințe preexistente.

Nu vreau să pledez în favoarea exaltării lirice: exactitatea și precizia sînt premise de la sine înțelese pentru orice abordare științifică a operei unui geniu, ele în primul rînd reprezintă pecetea unei dăruiri serioase, dar metoda nu trebuie să devină niciodată un scop în sine, iar critica filologică nu trebuie să treacă niciodată de la clarificarea manuscriselor și a tipăriturilor la plămuire și la spirit. În fața unei creații, libertatea privirii întreprinsă asupra stărilor de fapt este tot atît de importantă ca și venerația, și, oricît de mare ne-ar fi dibăcia analitică și filologică, nu trebuie să ne lăsăm convinși că am putea să aflăm despre esența unui poet mai mult decît ne îngăduie propria noastră capacitate de trăire, ceea ce în cele din urmă se traduce prin capacitatea noastră de iubire. Să ne punem din cînd în cînd întrebarea: din ce pricini cercetăm opera poetului,

dintr-o întâmplare exterioară, sau dintr-o necesitate intimă? În felul acesta ne vom lămurii și asupra limitelor mijloacelor noastre, adică asupra metodei juste.

A aminti aceste lucruri în legătură cu Goethe, care însemnează desigur pentru oricine ceva, nu este poate tot atît de imperios ca în cazul vreunui poet mai puțin vast, dar nu mai mic, de exemplu Hölderlin; marii poeți nu sînt niște cobai pentru ocazionale experimente metodice. Iar dacă știința rezultă din impulsul de a cunoaște, acest impuls de a cunoaște nu este nici el necondiționat, ci rezultă, de la caz la caz, dintr-o decisivă trăire de natură primară sau secundară. Pentru a asigura temeiul științific, așadar tocmai exactitatea și precizia, trebuie să ne întrebăm, mai înainte de a pune în mișcare pîrghia cunoașterii, ce trăire pune în mișcare cunoașterea. Cel ce nu poartă în sufletul său o imagine completă a lui Goethe nu va putea aprecia just nici vreuna din înfățișările lui izolate. Numai cel ce posedă o asemenea imagine dispune în genere de capacitatea de a cuprinde cu privirea un material realmente de necuprins, ca acela acumulat în operele complete ale lui Goethe, și de a desprinde din el chipul poetului. Cel ce are perspectiva valorii și a esenței lui Goethe în vitalitatea lui, în plenitudinea lui pură, acela îl va căuta de preferință acolo unde găsește în cel mai înalt grad această plenitudine, ca materie primă, anume în declarațiile, convorbirile și scrisorile lipsite de orice intenție conștientă. Cel pentru care chipul poetului reprezintă în primul rînd un chip, iar opera lui cel mai mare complex de imagini și de cultură din epoca mai nouă a istoriei universale, acela va găsi miezul personalității lui Goethe în creațiile

literare care întruchipează în modul cel mai dens, mai concentrat forța lui plastică : în creațiile lui propriu-zis clasice.

În ceea ce ne privește, mărturisim că îi aflăm vitalitatea, în manifestarea ei cea mai intensă, acolo unde forța ei de a realiza forme este cea mai mare, că prețuim materia de viață privitoare la om numai ca forță vitală, iar forța mai ales ca plăsmuire. Goethe însuși voia să fie plăsmuitor și nu punea nici un preț pe simpla revărsare de materie primă sufletească.

A se transforma dintr-o natură mare în cultură (formație) frumoasă — iată în ce a rezidat instinctul lui Goethe, apoi năzuința lui conștientă, apoi realizarea lui. Faptul că impulsul modelator, că voința de a-și contura mai pregnant un chip și de a deveni mai pur, prin eliminări sau prin acaparări, acționează în inșeși izbucnirile aparent involuntare din perioada adaptării lui la mișcarea „Furtună și avânt”¹, în tot ceea ce a azvîrlit cu gesturi furtunoase sau a lăsat să cadă ca în joacă și chiar în starea lui de apatie gestantă, toate acestea îl deosebesc de apartenenții la curentul „Furtună și avânt” încă mai mult decât genialitatea sa. Nu există nici un singur rînd de Goethe, care să nu fi slujit, mai direct sau mai de

¹ *Sturm und Drang*, mișcare literară germană din ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea, care și-a luat numele de la titlul unei drame de Maximilian Klinger, apărută în 1776. Tinerii scriitori afiliați mișcării au exprimat pe plan politic năzuințele revoluționare ale burgheziei, iar pe plan literar o reacție împotriva raționalismului sec și a esteticii închistate a iluminismului. Cultul geniului și al naturii, interpretarea literaturii ca expresie a pasiunilor, afirmarea spiritului popular și al specificului național, eliberarea formei de vechile scheme reprezentă cîteva din trăsăturile fundamentale ale mișcării „Furtună și avânt”.

departe, mijlocit sau nemijlocit, pozitiv sau negativ la conturarea propriului său chip, care să nu fi devenit, ori să nu fi năzuit să devină chip. Cu această noțiune despre Goethe, privit ca un german prin excelență plăsmuitor, singura noțiune prin care m-am priceput să exprim creația sa în ansamblu, singura ce mi se pare aplicabilă tuturor laturilor activității sale, cu această privire anticipativă voi încerca acum să repartizez pe grupe manifestările existenței sale și, prin aceasta, să confer totodată grupelor importanța pe care o pot avea pentru noi ca mărturii despre viața lui Goethe, ca mijloace pentru prezentarea chipului său.



Pentru observator, centrul existenței lui Goethe este înconjurat concentric din afară spre interior de trei zone principale, cu o densitate deosebită a plăsmuirii: convorbirile, scrisorile și operele sale.

Fiecare dintre aceste grupe cuprinde la rîndul său alte cercuri concentrice. Toate cele trei grupe conțin același material de viață și aceeași orientare vitală, dar în diverse grade de intensitate sau în anume stări de agregare. Convorbirile, privite din unghiul de vedere al ascultătorului sau al cititorului, sînt aparent cele mai nemijlocite, deoarece ele constituie pentru noi contactul cel mai nemijlocit cu aria de moment a lui Goethe. Din unghiul de vedere al lui Goethe, ele sînt însă cele mai mijlocite, adică cele mai condiționate, cele ce se îndepărtează cel mai mult de centrul său plăsmuitor, formele de manifestare cele mai dependente de voința sa conștient ordonatoare. (Vreau să fac abstracție aici de obiecția secundară, impor-

tantă însă sub aspectul metodei și al criticii izvoarelor, că noi nu sîntem, desigur, ascultători direcți ai lui Goethe, ci doar cititori ai celor ce l-au ascultat, astfel că, numai și prin aceasta, avem a face cu o transmitere mijlocită, deci tulbure.) În convorbiri, Goethe este cel mai puțin activ, cu alte cuvinte creator, de cele mai multe ori e pasiv, adică influențat, mai puțin în ceea ce privește forța lui de a da o formă, mai mult în privința materialului de viață pur, al vitalității pure. Cel interesat mai ales de vitalitatea lui Goethe găsește aici sursa principală, expresia ei cea mai de moment, adică cea mai superficială. Într-o măsură mai mare decît toate celelalte manifestări de viață, convorbirea este determinată propriu-zis de dispoziția de moment a vorbitorului, de fiecare prezență, tot așa de momentană, în care se amestecă cele mai incalculabile elemente.

Cu toate acestea, în convorbirile lui Goethe putem distinge din nou două grupe, după gradul de atenție conștientă cu care le-a purtat: o grupă a convorbirilor ce ni s-au păstrat decurg din necesitatea de a se exprima sub imperativul momentului și provin mai ales din perioada lui de tinerețe. Pentru perioadele ulterioare, mărturia principală ce ne stă la dispoziție pentru acest fel de convorbiri este colecția datorată cancelarului Müller ¹. Cealaltă grupă, numericește mult superioară, cuprinde convorbirile în care Goethe oferă învățături sau dă îndrumări educative, ori imprimă, mai mult sau mai puțin conștient, în sufletul interlocutorului propria lui imagine. Cu pronunțatul său simț de responsabilitate, Goethe

¹ Friedrich von Müller (1779—1849) — cancelar la Weimar, prieten al lui Goethe; a publicat volumul *Convorbiri cu Goethe*, care îmbrățișează anii de după 1808.

se supunea condițiilor impuse de omul cu care vorbea. Poetul acorda atenție problemelor ce puteau fi binefăcătoare pentru interlocutor și, în cazul unor relații mai îndelungate, căuta să dezvolte în persoana respectivă ceea ce considera necesar pentru formația acesteia și pe măsura capacităților ei. Când nu afla motive de a interveni în sens educativ, căuta să obțină de la celălalt ceea ce îl ajuta pe el însuși, Goethe, să acumuleze noi cunoștințe și să-și lărgască privirea spre forul său intim și spre lumea dinafară.

Dar tocmai datorită acestei condiționări, acestui raport necesarmente unilateral, convorbirile lui Goethe — pînă și cele mai directe, pînă și cele mai bine cumpănite — sînt mărturii ocazionale și de moment pentru ființa lui Goethe, chiar și în cazul cînd nu ne vedem obligați să înlăturăm din ele falsificările voluntare sau involuntare introduse de cei ce ni le-au transmis. Și în Goethe însuși existau factori, dacă nu falsificatori, totuși limitativi care îl împiedicau să dea o expresie rotundă, liberă a ființei sale: simțul responsabilității educative și contactul în continuă schimbare cu ascultătorul.

La acestea se mai adaugă încă ceva: am admis explicit că grupa convorbirilor este cea mai superficială, cea mai întîmplătoare, cea mai imperfectă grupă de mărturii în ceea ce privește esența lui Goethe; chiar comparată cu scrisorile, ca să nu mai vorbim cu operele, ea este cea mai fragmentară. Evident, n-a ajuns pînă la noi nici a mia parte din ceea ce a vorbit Goethe, dintre scrisori ne-au parvenit mai mult de jumătate, iar din opere aproape toul. Chiar și din faptul acesta reiese că, din ceea ce ne-a rămas de la Goethe, convorbirile conțin materia primă cea mai întîmplă-

toare, cea mai îndepărtată de ceea ce constituie esența cea mai profundă a lui Goethe : creația. Deoarece, însă, Goethe se află sub stăpînirea demonului său plăsmuitor chiar și în clipele cele mai fugare și mai necontrolate prin reflecție, deoarece, îndeosebi în perioadele mai tîrzii, eul său se cristalizase într-o monumentalitate atît de chibzuită, încît nici una dintre manifestările lui nu era cu totul accidentală, chiar și convorbirile sale sînt, firește, pentru noi de neprețuit, fie și ca mărturii ale felului cum se arăta într-un moment dat, măcar pentru o clipă acest chip veșnic.

În ansamblul lor, ele oferă o imagine mai deslușită decît oricare dintre convorbirile lui Goethe luate în parte, fie aceea și una de mărturisire voluntară. Rodnică pentru noi în ceea ce privește cunoașterea lui Goethe este în aceasta nu constatarea : cum s-a arătat Goethe în cutare și cutare moment, față de cutare și cutare om, ci constatarea de ordin general : cum a convorbit fondul său permanent și inexprimabil cu factorul caduc, accidental, străin. Care a fost modul, gestul reacției sale ? Căci din documentele ocazionale, din convorbiri și apoi din multe scrisori noi putem cunoaște într-adevăr mai comod decît din opere modul de reacție al lui Goethe, adică nu esența lui. Fiindcă operele nu sînt autoreferințe. În operele literare, Goethe reacționa nu față de individualități particulare, nici față de publicul său contemporan ; aceste opere s-au constituit din interior cu o necesitate care-i depășea intențiile, și chiar în cărțile științifice, care aveau firește scopuri și relații orientate spre exterior, Goethe își pleca urechea și se adresa numai unei comunități spirituale nemuritoare, în care se restabilea întotdeauna un echilibru între diferitele umanități.

Convorbirile și scrisorile capătă sens numai dacă pornim de la operele lui Goethe. Ele nu se pot substitui nicidecum operelor, ci sînt mărturia cea mai plină de viață despre temporalul Goethe, adică nu despre creația, ci despre acțiunea sa, nu despre Goethe care vedea, ci despre cel văzut, despre poziția lui printre contemporani și relațiile multiple ale acestora cu el.

Scrisorile lui Goethe sînt mărturii mai vrednice de încredere decît convorbirile, nu numai pentru că nu depindem de gradul de credit prezentat de mijlocitor, ci și pentru că, din chiar unghiul de vedere al lui Goethe, apar ca mai puțin condiționate. E adevărat, ele sînt tot o discuție cu un anumit partener, avînd cutare sau cutare alcătuire, de care Goethe devenea dependent într-un anume sens, din clipa în care intra în relații cu el. Căci noi îngăduim oricărui partener cu care discutăm o participare, o intervenție în eul nostru — faptul acesta este exprimat de cuvîntul însuși. Dar în corespondență lipsesc influențele imponderabile ale momentului, aprehensiunea determinată de prezența celui alt. Cel ce redactează o scrisoare se află mai departe de adresant, astfel că e mai liber față de el decît cel ce vorbește față de ascultător: îl vede mai sumar, mai abstract și e captivat mai puțin de imaginea de prim-plan a celui ce se găsește momentan de față, el însuși este mai concentrat; ca atare, scrisorile ne situează cu o zonă mai aproape de centrul lui Goethe decît convorbirile. Avem înaintea un Goethe care se redă mai puțin sub specie moment¹, un Goethe mai încordat, mai concentrat, mai durabil. Și în ceea ce privește scrisorile trebuie făcută distincția propusă la con-

¹ Sub aspect momentan (lat.).

vorbiri : scrisori impresioniste și pedagogice, dintre care cele dintii datează în cea mai mare parte din perioada preitaliană, iar celelalte în majoritate din perioada ulterioară.

Trebuie precizat că ceea ce a declarat Goethe în mod mai conștient nu este și mai semnificativ în sens absolut ; de exemplu, o convorbire bine chibzuită cu Eckermann nu este în sine mai goetheană decât o răbufnire involuntară, smulsă de Müller. Bilețelele pasionale, așternute în zbor pentru Charlotte von Stein¹, conțin tot atita substanță goetheană ca și scrisorile către Schiller sau Zelter², în care aruncă priviri formulate aproape teoretic asupra unor peisaje întregi ale vieții sau ale artei. Evident, declarațiile cele mai involuntare sînt o expresie atît de autentică, atît de vie, atît de goetheană, deoarece chiar și cel mai ocazional Goethe se deosebește de cel cu chipul definitiv cristalizat nu printr-un grad mai restrîns de autenticitate, de goetheanism, ci doar prin aceea că este mai puțin complet și rotunjit. Am ajuns din nou într-un punct unde Goethe este unic și revendică pentru sine o lege proprie : relația dintre instinct și conștiință în viața sa. La orice om, și cel mai puțin la oricare om genial, manifestările mai conștiente nu sînt nicidecum cele mai complete și mai caracteristice, iar ca atare nu ne vom referi de preferință la ele pentru a-i aprecia și înfățișa viața. Există oa-

¹ Charlotte von Stein (1742—1827) — soția lui Friedrich von Stein de la curtea din Weimar ; a fost prietena lui Goethe din 1776 pînă în 1788, inspiratoarea unora dintre cele mai de preț poezii ale lui — în care o numește Linda — și a figurii Leonorei din *Torquato Tasso*.

² Karl Friedrich Zelter (1758—1832) — compozitor german, director al Academiei de muzică din Berlin, prieten al lui Goethe, cu care s-a aflat în corespondență.

meni care-și dezvăluie esența într-o anumită măsură numai în momentele nesupravegheate, a căror stare conștientă reprezintă în întregul ei o continuă răstălmăcire și falsificare a vieții lor, care dau vorbelor lor un caracter cu atât mai ocazional, mai neadevărat, mai neesențial, cu cât se manifestă mai conștient și mai intenționat. Aceasta este soarta aproape tuturor naturilor romantice și a tuturor naturilor actricești: Richard Wagner este un exemplu de prim rang. La asemenea oameni, impulsul vital propriu-zis, fie el unul productiv sau unul activ, acționează în cu totul altă direcție decât conștiința, de obicei conștiința lor nu știe ce vrea instinctul, încotro se îndreaptă, și numai în momentele de extremă emoție, cu prilejul unor trăiri care debordează sau sfărîmă făgașele gândirii lor obișnuite receptăm în vorbirea lor tonuri ce par a veni din același univers ca și creațiile lor geniale pur instinctive.

Un indiciu esențial al naturilor clasice stă în faptul că la ele instinctul, geniul și gândirea acționează în aceeași direcție. Gândirea lor nu e decât prelungirea conștientă, iluminată a întunecatului curent vital ce izvorăște din centru, nu e decât executarea exactă și conștientă a ceea ce le poruncește impulsul fundamental al vieții, gândirea lor nu are, ca la romantici, mistici, muzicieni o forță ce impune sau doboară legi, ci numai una executantă. La asemenea naturi, manifestările conștiinței plăsmuitoare nu sînt nimic altceva decât îndemnul fidel venit din ceea ce se petrece în centrul întunecat și în profunzime, strălucirea luminoasă a jarului, logosul Erosului lor. Căci logosul și Erosul nu sînt atunci contradicții necesare, sînt numai grade diferite de lu-

minozitate ale aceleiași stări. Pentru această natură spirituală clasică, pe care o admirăm mereu cu încântare în antichitate, cînd reprezenta o normă, Goethe este în lumea modernă exemplul cel mai mare, cu siguranță cel mai limpede.

Chiar dacă ceea ce știa Goethe despre sine nu este tot ceea ce era el, între una și alta fiind același raport ca între suprafața sferei și conținutul ei, ceea ce știa ne arată totuși nouă, care nu putem fi Goethe, ci numai îl putem gândi, chipul său cu tot atîta claritate precum suprafața sferei ne înfățișează chipul și volumul sferei. Imaginea despre sine, pe care Goethe voia s-o proiecteze în lume, corespunde într-adevăr cu ceea ce era el, din care cauză manifestările sale deliberate nu-i contrazic niciodată izbucnirile involuntare (nici chiar în conținutul lor obiectiv și de idei, ca să nu mai vorbim de atitudinea sufletească), ele nu fac altceva decît să exprime același lucru mai limpede, mai categoric, într-un cuvînt, mai desăvîrșit. De aceea romanul *Suferințele tînărului Werther* este tot atît de autentic goethean ca și scrisorile către Lotte Buff¹ și logodnicul ei, dar totodată și mai intens și mai monumental goethean. Poate că, luînd în considerare această aptitudine a lui Goethe de a transforma de îndată trăirea lui cea mai nedeslușită în cea mai limpede expresie lingvistică — ceea ce înseamnă totuși expresie rațională — este în genere dificil și neîngăduit a trasa o graniță strictă între manifestările sale involuntare și cele deliberate: procedeul nu e decît un mijloc de sistematizare, în realitate granița aceasta rămîne fluidă. Ceea

¹ Charlotte Buff (1753—1828) — logodnica, apoi soția consilierului de legație Kestner din Weimar; este modelul Lottei din *Suferințele tînărului Werther*.

ce justifică distincția nu e deosebirea dintre cele două moduri de expresie privite dinspre interior, adică o deosebire motivată de caracterul și geniul lui Goethe, ci delimitarea lor deosebită pornind dinspre exterior sau către exterior. Declarațiile involuntare sînt cele condiționate din exterior de către circumstanțe de moment, de către persoana ascultătorului sau a adresantului, ori de către presiunea și îngustarea impuse de fiecare moment: elementul falsificator, cel care condiționează voința lui Goethe aparțin aici așadar momentului.

Un moment care falsifică și îngustează există și în așa-numitele exprimări conștiente; acest moment e dat de scop, de sensul pedagogic, politic, științific care îi fixează voinței lui Goethe direcția și limitele. Dar sensul se află în mai mare măsură în puterea lui Goethe, aparține în mai mare măsură esenței sale, așadar e subordonat într-un grad mai mare bunului plac decît circumstanțelor exterioare, ceea ce înseamnă că, în aceeași măsură, manifestările sale care vizează un anumit scop, care se adresează deliberat cuiva sînt mai apropiate de centrul său, mai caracteristice pentru el decît cele involuntare. Căci Goethe nu putea să aibă scopuri situate în afara impulsului său vital, tocmai pentru că era un om clasic, la care instinctul și gîndirea acționau unitar. Dacă manifestările involuntare în ansamblul lor ne arată cum reacționa el său la noneu, din cele voluntare, condiționate de un scop aflăm ce granițe și scopuri își impunea el însuși. Ambele moduri de exprimare ne revelă raportul său cu lumea, cele involuntare, raportul pasiv, cele conștiente, raportul activ; convorbirile libere de orice intenție conștientă, bilețelele așternute în grabă ni-l

arată pe Goethe pasiv, discuțiile și scrisorile chibzuite, recenzii, tratatele științifice și documentele activității sale oficiale ni-l arată făptuind — ambele sînt manifestări de raportare, condiționate, nu esență independentă în sine.

Dacă vrem să aflăm nu ce a suportat Goethe și ce a făptuit, ci ceea ce a fost și a creat, datorită entelehiei¹ sale congenitale, atunci ne adresăm sferei celei mai dinăuntru a universului său, operei sale literare. Numai literatura lui Goethe ne dă chipul său independent de raportări, desăvîrșit în sine, autonom, care nu ține seama de existența limitată temporal, de scopuri exterioare — omul productiv. Operele literare sînt plenitudinea, întruchipată în plăsmuiri, a esenței sale care se constituie în forme sub acțiunea unor legi interioare, care implică în acest proces de cristalizare formală, mistuie, transformă, ca material, orice fapt de moment, tot așa cum impulsul formal, procesul de creștere al unei plante își însușește hrana luată din aer, din pămînt și umiditate — circumstanțele și factorii ocazionali ai existenței plantei — transformîndu-le în creșterea, în procesul ei vegetativ, în forma ei. Chiar și în cadrul operelor gradele de eficiență ale acestei legi interioare, plăsmuitoarea de forme, care aparține chipului lui Goethe, sînt de asemenea diverse. Cum trebuie oare să interpretăm toate operele, în diversitatea lor cu mii de fețe, ca niște conturări

¹ *Entelehie* — scopul lăuntric, forța interioară orientată spre un țel, tendința intimă spre perfecționare. Definită de Aristotel, preluată de scolastici și Leibniz, această noțiune idealistă a fost reactualizată de biologul și filozoful german Hans Driesch (1867—1941), care consideră „entelehia“, sau „forța vitală“, drept un principiu determinant al fenomenelor vieții; entelehia se substituie deci cauzelor materiale ale fenomenelor.

ale unuia și aceluiași chip? Cum poate să ne apară ceva temporal, anume trăirea și creația, ca un element spațial, anume sub forma unui chip? Contradicția se rezolvă dacă ne imaginăm evoluția temporală nu ca pe desfășurarea unei linii ce pornește dintr-un punct pînă cînd întîmpină o rezistență exterioară, ci ca pe niște iradiații sferice emanate dintr-un centru, iradiații care, pe măsură ce înaintează, transformă, datorită forței lor specifice, atmosfera, materia pe care, o întîlnesc în cale. Privind lucrurile din acest punct de vedere, care ne oferă metafora cea mai semnificativă pentru procesul creator, nu mai există nici o contradicție între spațialitatea și temporalitatea unui chip, între forma cu contururi concrete și evoluția vie. Căci în înaintare, în iradiere, în transformare rezidă funcția temporală a plăsmuirii, în modalitatea sferică, funcția ei spațială. Este vorba de o sferă de forță. Această metaforă lămurește totodată și raportul dintre conținut și materie în creația lui Goethe : conținutul este forța vie, iradiantă, materia este atmosfera pe care o întîlnește în înaintarea ei această forță iradiantă și pe care, înaintînd, o mistuie, o transformă, o include în sfera de forță goetheană.

Operele luate în parte sînt straturile vizibile ale acestei forțe iradiante, întotdeauna, ca zone ale aceleiași sfere, goetheene, întotdeauna mărturii ale aceluiași chip, dar de un perimetru diferit, de o densitate și structură diferite, întocmai ca diferențele inele anuale ale copacilor : totodată mărturii ale unor active forțe fluide și mărturii spațiale ale unor procese temporale. Operele lui Goethe sînt așadar cercuri anuale, zone anuale ale sferei evoluției lui Goethe, nu puncte de oprire ale unei linii goethene evolutive.

Dacă operele literare ale lui Goethe, ca întrupări ale propriului său chip veșnic, se delimitează de convorbiri, considerate ca afirmații rostite în momente lipsite de intenții conștiente, precum și de scrisori și de lucrări teoretice, considerate ca manifestări ale activității sale îndreptate spre un anumit scop, dacă în convorbiri îl caut pe pasivul Goethe, în scrisori și lucrări teoretice pe cel activ, iar în operă pe cel productiv, toate acestea se lămuresc prin trei dintre cuvintele sale orfice, prin care a formulat forțele fundamentale ale umanității : Δαίμων, Τύχη, Ανάνκη. ¹ Chipul și scrierile lui Goethe sînt decise de demon. Dar modul în care acest chip, ce acționează dinspre interior după o lege necesară, pătrunde în realitatea exterioară, străină, se întrepătrunde cu ea, i se adaptează sau o respinge — să ne gîndim mereu la drumul plantei de la sămînță pînă la maturitate — modul respectiv este indicat de Tyche, întimplarea : este descreșterea și creșterea vieții sale ; aici vedem și așchiile și talașul ce cădeau în vreme ce lucra la blocul statuii vieții sale. În producția lui Goethe, ciopliturile acestea căzute în lături sînt tot ceea ce a fost pentru el experiment, compromis, literatură ocazională, poezie festivă, tot ceea ce însoțește și conservă plat fluctuațiile exterioare ale biografiei lui.

A treia noțiune, Ananke, necesitate, prin care Goethe înțelege condiționarea externă a vieții în

¹ Daimon, Tychi, Ananki ; în transcrierea propusă de ortografia noastră actuală : demon, Tyche, Ananke. Pentru vechii greci, demon are semnificația de *geniu*, zeu ; în mitologia elină, demonul era spiritul ce îndruma destinul unui om. al unei cetăți etc. ; Tyche (destin) era zeița întîmplării fericite ; Ananke, tot o zeiță ce hotăra soarta oamenilor, a devenit pentru primii filozofi greci personificarea necesității.

opozitie cu legea interioară, obligația sau interdicția impuse dinafară, intervenția decisivă a unei forțe care nu este propria lui esență, fatalitatea, nu poate fi regăsită firește ca atare în creație. Căci substanța necesității stă în aceea că ea nu conferă productivitate, fiind tocmai principiul opus demonului : producția derivată din Ananke ar fi de exemplu tot ceea ce este scris nu dintr-o nevoie interioară, ci pentru a câștiga bani, pentru a-și acoperi cheltuielile de întreținere, iar așa ceva nu există la Goethe. Ananke, necesitatea exterioară, se află în contradicție cu principiul creației, care e necesitate interioară. De aceea influența lui Ananke o vom căuta la Goethe mai curînd în ceea ce scriitorul a trecut sub tăcere, în ceea ce a fost nevoit să suporte fără a replica în lunga-i viață, în ceea ce s-a văzut obligat să lase de-o parte prin renunțare, oricît ar fi fost el întotdeauna un protejat al zeilor. Faptul de a fi rostit la bătrînețe fraza că în viață totul ne îndeamnă la renunțare ne-ar îngădui să descifrăm în această vorbă înțeleaptă o victorie cîștigată asupra lui de către Ananke. Există însă dovezi directe că și Goethe a fost un om constrîns dinafară, supus unor condiții externe ; ne referim la manifestările în care căpăta glas simțul său de răspundere față de oameni străini, la cele, numeroase, determinate de activitatea sa oficială, la documentele rezultate din obligațiile de serviciu, în sfîrșit, într-un anume sens, mai îndepărtat, și la acelea care se adresau unui public cunoscut, așadar oricum unui public. Convorbirile, dar și scrisorile și chiar recenziile sale fac parte dintre aceste manifestări. Toate aceste manifestări poartă în sine semnele unor realități și condiționări extra-goetheene și sînt

mai mult contribuții ale lui Goethe la istorie decât mărturii despre esența lui Goethe.

Și în cadrul operelor lui Goethe trebuie deosebite mai multe zone, anume în funcție de gradul în care trăirea lui, mai bine spus el însuși, s-a întruchipat direct în aceste opere: opere lirice, simbolice și alegorice. Să explic mai întâi de ce prefer această clasificare celei uzuale după genuri, liric, epic, dramatic. Clasificarea uzuală este justificată atunci când, fiind vorba de sistematizarea materialului unei întregi literaturi, iei în considerare forme fundamentale care au comune caracteristici noționale, obiective extraumane, independente de individualitățile luate în parte, independente de un conținut specific și chiar de material. Cine caută legi, fără obligația de a ține seama de cutare personalitate umană unică și cu o alcătuire anumită, cine vrea să extragă în literatură proporții sau dimensiuni din forma concretă, acela găsește într-adevăr un mare ajutor în caracteristicile ce definesc genurile. Cine pleacă însă de la omul concret și vrea să studieze formele în care s-a desfășurat un anumit conținut de viață, acela nu poate începe cu categoriile generale, delimitate dinainte, independente de cazul său concret, deoarece el nu poate cuprinde în sertare confecționate pentru alte scopuri tocmai ceea ce îl interesează, anume ceva specific, nou, inedit, conținutul unei vieți.

O întrebare în sine, o întrebare estetică secundară ar fi: în ce raport se situează un conținut nou cu vechile noțiuni și sistematizări pe care le-a găsit în circulație, cum sînt modificate vechile genuri de către noul conținut? Sînt ele umplute de acest conținut, sînt sfărîmate sau rămîn ca și inexistente? Dar întrebarea aceasta aparține oricum istoriei genurilor, nu istoriei lui Goethe. Întrebarea

pe care trebuie să ne-o punem în prezentarea lui Goethe este : în ce forme s-a desfășurat conținutul său, ce forme și-a creat el, care forme i-au oferit o posibilitate de exprimare adecvată ? nu : în ce sertare a putut să intre ?

În lumea modernă, „gen” nu mai însemnează (ca în antichitate γένος) niște forme cu legi imanente, care erau întruparea oricărui conținut specific, care acționau asupra oricărui conținut, asupra oricăror factori individuali, ci doar niște principii de clasificare (nu forme, ci formule), cu ajutorul cărora oamenii de știință încearcă să domine cantitatea abundentă de material. Noțiunea γένος, gen, provine din antichitate și are acolo un sens aproape religios, deoarece umanitatea antică, oricât ar fi fost ea de multilaterală și diversă, se simțea în permanență și pretutindeni încătușată de legături religioase, subordonată unei legi divine, magice, față de care chiar și cea mai puternică ființă individuală, avînd desigur dreptul la existență, era lipsită de orice însemnătate. Această lege era nu numai gîndită în mod abstract, ci și simțită concret, ca fiind încarnată, era sădită în trupuri, întruchipată în trupuri, trăită ca ceva aflat în sînge și acționînd în toate funcțiunile existenței omenești. Un alt nume pentru lege este „tradiție”. Insul, fie el un Eschil sau un Platon, un Alexandru sau un Cezar, avea desigur față de această tradiție, față de această lege divină o anumită putere, dar nici un drept, adică el putea s-o încovoie, s-o îmbogățească, să-i lărgască cercul formelor (căci tradiția e un complex de forme și rituri vii, nu un codice de prescripții scrise, născocite) — și însuși faptul acesta era semeția tra-

gică¹ — dar nici chiar celui mai viguros Titan nu-i putea trece prin minte, prevalîndu-se de dreptul individual al omului mare, să frîngă sau să dea de-o parte această lege divină, mai curînd fiecare credea că trebuie s-o respecte întocmai. La fel cum astăzi chiar și celui mai cutezător revoluționar nu i-ar veni în minte să nimicească legile naturii, ci cel mult să le explice altfel, sau să le folosească altfel. Noțiunea noastră de „om mare“, „personalitate mare“ ca valoare independentă era necunoscută pentru omul din antichitate, iar cînd o aplicăm celor vechi comitem un fals : eroul antic este un om cu însușiri de zeu, adică fie un om în care s-a intrupat legea zeilor, fie un vestitor al acesteia, și are valoare numai datorită acestei legi. Tot astfel, în credința celor antici, nu marele scriitor, ca îns, este conținutul și purtătorul creației artistice, ci tradiția, legea divină pentru care arta nu reprezintă decît o funcție. După cum legea și-a cristalizat riturile și formele, tot astfel relația dintre spiritele creatoare și activitatea lor artistică era oarecum similară cu aceea dintre preot și datinele magice : artistul și preotul sînt doar executori ai poruncii zeilor, nu oameni ce-și exprimă trăiri personale. Precum preoții lărgeau riturile sau descopereau altele noi, fie la inspirația zeilor, fie pentru a le adapta evenimentelor și circumstanțelor, tot astfel trebuie să ne imaginăm apariția, dezvoltarea, transformarea, decăderea și închistarea genurilor artistice : genurile antice sînt și ele doar forme sacre ale unei tradiții sacre care, ca orice tradiție, îi are firește pe oameni ca reprezentanți

¹ *Hybris* (în grec. „mîndrie“, „semeție“) ; denumește atitudinea titanică a omului care aspiră să se afirme ca ființă rațională liberă și care se angajează în luptă cu destinul orb și cu voința arbitrară a zeilor.

și purtători, fiind modificată în consecință. Ca și arta însăși, genurile erau tot numai o funcție a sferei divine. Avînd acest caracter, genurile trebuiau deci să semnifice ceva profund viu, ceva întruchipat, ceva cu trup și cu sînge. Ele erau sensul propriu-zis, conținutul, purtătoarele, continuitatea, stimulul și factorul conservator al întregii activități artistice, de aici și numele de *épos*, gen, nume tainic, preluat din însuși misterul zămislirii, pentru noi un termen firește didactic și tocit prin abuz, incapabil să evoce fiorul pe care i-l provoca omului din antichitate. Era inevitabil ca genurile să piardă această semnificație, de rituri și forme vii ale unei tradiții divine, de îndată ce nu legea zeilor, ci marea personalitate umană a devenit sensul autentic al vieții și purtătoare a artei. Desigur, aceasta nu însemnează că omul mare, ca individ, nu avea mai înainte nici o influență, nici o putere, însemnează doar că nu avea nici o valabilitate ca atare, nici o valoare specială.

O dată cu Renașterea, însă, desăvirșirea omului mare și expresia lui, așadar întruchiparea unui conținut mereu nou, fără a se ține seama în mod conștient de legea divină, devin sensul artei. Primul om de mare forță care și-a întruchipat în felul acesta conținutul, Dante, este totodată și cel dinții față de care întrebarea în legătură cu genurile se arată a fi imposibilă și absurdă, deoarece forma lui nouă a izvorît dintr-un conținut nou, nemaiauzit, iar această formă este pentru prima dată însuși chipul său redat prin mijlocirea limbii. E adevărat, o dată cu reînvierea antichității, poezii Renașterii și literații umaniști au preluat și practica ei de o rigiditate dăunătoare, implicit și noțiunea de gen, însă fără sentimentul de viață exprimat și inclus de antici în respectiva noțiune. Au

existat poeți care au scris conformindu-se genurilor închistate, ca unor tipare abstracte, împinși de ideea greșită de a continua pur și simplu tradiția antică. Dar o tradiție nu poate fi continuată decât atunci când dăinuie aceeași credință, aceeași percepere a lumii, aceeași religie, iar atunci când umaniștii umpleau cu vinul cel nou vechile burdufuri, religia umanismului era separată de religia omului antic prin mai mult decât un mileniu de cele mai uriașe transformări suflătești. Așa stind lucrurile, din ceea ce s-a scris pornindu-se de la genurile antice, în genurile antice, n-a rămas decât o poezie de plan secundar, o poezie de filologi, dacă nu chiar de-a dreptul un produs teluric lipsit de viață. Poezia modernă vie — Dante și Petrarca, Ariosto și Tasso, Rabelais, Cervantes și Shakespeare — atunci când a dat urmare impulsului său original, s-a arătat mai întâi indiferentă față de genuri. Abia când șuvoiul de cultură revărsat de Renaștere asupra Europei a început el însuși să înțepească în forme rigide și să-și impună convenții și tradiții fixe, de natură socială, literară, culturală (nu religioasă, ca în antichitate), abia atunci a început să se impună dominator în estetică și să paralizeze producția cultul abstract al genului, clasicismul din toate țările. În acea vreme, semnul caracteristic și misiunea geniilor creatoare aproape că rezida în a da iară și iară ajutor conținutului uman individual să iasă la iveală împotriva genurilor, în a crea mereu forme noi, neașteptate, sau, după expresia esteticienilor de mai târziu, în a stabili noi genuri, noi modele și reguli, atunci când noul conținut învinsese totuși rezistența „modelelor și regulilor” abstracte.

În timp ce în antichitate spiritul creator se manifesta înainte de toate prin respectul desăvârșit

față de gen, în lumea modernă, individualizată, el se afirmă în primul rînd prin spărgerea tiparelor genului. În timp ce în antichitate genul era unitatea de măsură a omului mare, începînd de la Renaștere unitatea de măsură, judecătorul sau nimicitorul genului este omul. Faptul acesta nu derivă din aceea că esența și funcția omului creator s-ar fi schimbat de atunci în sine, ceea ce s-a schimbat este sensul genului — anticul *genus* și genul modern au devenit două lucruri complet deosebite — sînt tot așa de deosebite cum e o substanță față de o relație, un chip concret față de o noțiune abstractă. Într-o operă literară modernă, esențialul începe abia acolo unde încetează genul, iar un scriitor mai nou, în opoziție cu cel antic, este cu atît mai valoros, cu cît mai puțin importantă devine, în ceea ce-l privește, problema „genului” său. Referitor la Goethe am renunțat la vechiul principiu de clasificare — gen liric, epic, dramatic — deoarece această clasificare e, aplicată la el, dacă nu falsă, în orice caz indiferentă, ca una ce nu conține nimic specific și nu se justifică prin conținutul și prin formele sale. Anume, pe baza acestui principiu ar fi puse alături opere care au tot atît de puțin a face una cu alta ca Trezirea lui Epimenide¹ și *Ifigenia în Taurida* dintre care prima aproape că nici nu aparține creației literare a lui Goethe, ci obligațiilor sale oficiale, cam la fel ca micile comedii muzicale și scenete de carnaval cu măști, pe care a trebuit să le compună ca om de curte la Weimar și ca maître de plaisir². Și,

¹ *Epimenides* — profet și poet din Creta, al cărui nume a devenit legendar (sec. VI î.e.n.). Piesa lui Goethe e o lucrare festivă; a fost scrisă în 1814, la întoarcerea victorioasă a principilor germani.

² *Maître de plaisir* — maestru organizator al distracțiilor.

dimpotrivă, pe baza aceluiași principiu ar fi separate opere înrudite îndeaproape ca Suferințele tânărului Werther și Urfaust¹. Lui Faust însuși nu i s-ar putea găsi un loc, iar dacă l-am privi din unghiul de vedere al genurilor, ar trebui să-l considerăm o operă diformă și nereușită, deoarece genurile cuprind în ele totodată legi și unități de măsură pentru aprecierea valorii, nu însă extrase din operă, organice operei, date de operă, ci orientate conform unui principiu general.

Clasificarea după conținut nu are într-adevăr pretenția de a cuprinde sau de a delimita opere, avantajul ei față de clasificarea dogmatică pe genuri constă tocmai în aceea că nu impune compartimentări rigide, ci dă numai direcția în care se mișcă o operă sau gradul de densitate a plâsmuirii, pe scurt, această clasificare nu e statică, ci dinamică.

Precizez că întrebuițez termenul de „liric” cu un sens special. În mod obișnuit, prin operă „lirică” se înțelege o scurtă poezie despre sine, care exprimă dispoziția sufletească, ideea poetului ca ceva actual, fie implicată și derivată din trăire, fie referitoare la trăire, fie cu mască, fie din perspectiva însului; fie din aceea a colectivității. Caracteristica distinctivă a liricii este în acest sens eul ce se înfățișează pe el însuși, în opoziție cu epica, privită ca narațiune a unei întâmplări străine petrecute în trecut, și cu drama, interpretată ca reprezentare a unei întâmplări străine prezente. Eul, nota distinctivă a „liricii” în sensul vechi al cuvântului, este situat de noi în altă opoziție decât aceea arătată mai sus. Din unghiul de vedere al conținutului, deosebirea distinctivă a liricii nu mai poate fi furnizată de eu, deoarece conținutul oricărei creații

¹ Prima versiune a lui Faust.

literare autentice nu poate fi decît eul scriitorului, indiferent dacă acest eu vorbeşte, precum în antichitate, numai ca un reprezentant înconştient sau conştient al unei comunităţi ori divinităţi, sau, precum de la Renaştere încoace, ridică din ce în ce mai mult pretenţia de a-şi afirma importanţa independentă. Fireşte, materia poate să aparţină întregului domeniu al noneului, lumii străine, trecute sau actuale. Temeiul clasificării mele în liric, simbolic, alegoric constă în relaţia dintre conţinut şi materie în operă, sau, ceea ce e acelaşi lucru, dar din unghiul de vedere al scriitorului, relaţia dintre eu şi lume, iar din acela al cercetătorului, relaţia dintre plăsmuitor şi cele plăsmuite. Liric, simbolic şi alegoric denumesc trei moduri diferite de plăsmuire a materiei, trei distanţe diferite între eul plăsmuitor şi materialul său, trei trepte diferite ale străbaterii materialului. În lirică, materialul îi e dat poetului în mod nemijlocit de către existenţa şi trăirea sa : material şi conţinut sînt una. Aici e posibilă o confuzie şi se poate pune întrebarea : oare primăvara, iubita, patria, Dumnezeu şi celelalte lucruri cărora le dedică poetul liric cîntecul său — îi sînt toate acestea date în mod nemijlocit ? Nu sînt toate acestea noneu ? Da, numai că ele nu sînt materialul liricii lui, ci numai impulsul datorită căruia se declanşează la el procesul de plăsmuire a materialului. Liricul nu transformă în plăsmuire primăvara, iubita etc., ci trăirea, vibraţia pe care i le iscă aceste lucruri exterioare. Materialul lui este trăirea primăverii, nu primăvara însăşi. Confundarea acestor două conţinuturi fundamental deosebite, a unui obiect cu trăirea determinată de un obiect, este o greşală fundamentală a vechii estetici. Modul cum vibrează omul avînd cutare sau cutare alcătuire la cutare sau

cutare impuls este întotdeauna diferit, că ritm și cuprinde, ca intensitate și volum, dar aceasta nu schimbă cu nimic faptul că, oricât de diferite ar fi ele și orice le-ar determina, vibrațiile unui instrument, ale unui eu, au totuși drept fundament prim și preexistent acest eu cu structura lui specială, că, în al doilea rînd, ele sînt înrudite unele cu altele după o anumită lege, deosebindu-se în mod esențial de vibrațiile tuturor celorlalte instrumente. Ritmica și melodica unui liric sînt reprezentarea prin cuvinte, întruchiparea acestui mod de vibrație, iar ceea ce se numește „tonul propriu” al unui liric este legea unică, existentă în eul său, conform căreia el poate vibra în genere, indiferent de ce impuls îl face să vibreze. Impulsul nu e totuna cu materialul : lirică este acea modalitate poetică, în care conținutul și materialul sînt apriori identice, anume constituind esența eului creator. Forma lirică constă în reprezentarea trăirii acestui eu în vibrațiile acestui eu. Simbolul unic de care se folosește acest eu general pentru reprezentarea conținutului său este mișcarea corespunzătoare intrupată în ritm sau melodie.

În lirică, însăși mișcarea, vibrația, sînt plăsmuire, ceea ce însemnează că eul pus în mișcare nu are nevoie de nici un alt material, de nici un conflict cu un material străin, în afară de el însuși, pentru a se exprima și a se întrupa pe sine. Mișcîndu-se, își și conturează chipul. În acest sens, lirica este creația poetică cea mai nemijlocită, dar tocmai de aici rezultă că lirica autentică nu poate fi produsă decît de un suflet înzestrat apriori cu un chip propriu, cu capacitatea de a crea imagini și a da formă, un suflet al cărui conținut este el însuși formă. Căci lirica este cu totul altceva decît o exprimare pur empirică a indiferent cărui eu, o

revărsare cu orice preț a sufletului, un fel de a vorbi așa cum îi vine pe limbă cuiva. Poate crea poezie lirică numai cel căruia îi vine cu adevărat pe limbă să cînte, căruia îi e dat să se exprime ritmic, melodic, așadar într-o formă legiferată, atunci cînd cîntă cum îi e dat. Niciodată un om haotic nu poate fi un liric originar, poet liric poate fi numai cel cu o formă primară cristalizată. Omul cu o structură primară haotică poate deveni un mare simbolic sau alegoric, deoarece din bătaia unui eu haotic cu materialul străin, din sfînta cununie a eului cu lumea poate rezulta plăsmuirea unui chip, dar tocmai la liric o asemenea cale de la haos la chip, care constituie esența procesului artistic, nu este posibilă, în lirică nu există nici o mediere între eu și lume, întrucît unica lume a liricului este însuși eul său, nu există nici o cale ocolită de la mișcare la chip, întrucît mișcarea trebuie să fie aici însuși chipul conturat prin mijloacele limbii.

Există oameni la care vitalitatea covîrșește productivitatea, care trăiesc o viață mai bogată decît o pot întruchipa în plăsmuiri, la asemenea oameni există pericolul căderii în haos, cum se întîmplă de exemplu în cazul lui Jean Paul¹, ca și al lui Novalis². Există alții la care lucrurile stau invers, la care voința de a întruchipa este mereu trează și sub tensiune, dar căroră viața interioară nu le oferă suficient material pentru a da în permanență

¹ Jean Paul, pseudonim al lui Johann Paul Friedrich Richter (1763—1825) — scriitor german discipol al clasicismului, dar mai apropiat de romantism, printre ai cărui deschizători de drum se situează.

² Novalis, pseudonim al lui Friedrich von Hardenberg (1772—1801) — poet și prozator german romantic, prin excelență liric.

de lucru acestei voințe de a întruchipa, astfel că cea din urmă se întoarce lesne împotriva ei însăși și încremenește într-o modelare a modelatorului. De aici provin unele lucruri la Klopstock¹, la Platen². Este un pericol caracteristic pentru oamenii dotați cu un astfel de talent creator, la care eul înăscut nu e, pe de o parte, suficient de bogat și de profund pentru a hrăni o viață lungă, iar, pe de altă parte, nici nu are darul de a capta și de a transfigura, întruchipându-se, material din lumea străină. E o trăsătură predestinată, care nu are a face cu noblețea înăscută și cu măreția înăscută a unui suflet, deși probabil că și forța expansivă, capabilă să capteze material din lumea dinafară este înainte de toate o însușire a naturilor celor mai bogate și mai pline de fatalitate, dar oricum ar fi, necesară nu e : Hölderlin este un suflet foarte mare, însă forța de captare orientată spre exterior îi lipsea.

Goethe posedă în cel mai înalt grad această forță în stare să capteze și să transfigureze lumea exterioară, puterea lui de a-și însuși și un material străin și de a-l asimila nu este mai mică decât puterea modelatoare a eului său înăscut, cu alte cuvinte : el trăia lumea în întruchipări concrete nu în mai mică măsură decât își trăia propriu-i eu. Observația aceasta ne conduce spre a doua grupă a operelor sale : cele simbolice. Prin opere simbolice înțeleg acele opere care exprimă conținutul eului poetic nu în mișcările acestui eu însuși, ci într-un material ce-i e la origine străin și a fost transformat corespunzător sieși abia prin procesul de

¹ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724—1803) — poet german, autor, între altele, al poemului *Messiada*.

² August von Platen-Hallermünde (1796—1835) — poet german, reprezentant al romantismului târziu.

creație. Acest material poate fi luat din natură, din istorie sau din societate, esențial este că nu îi e dat poetului apriori, o dată cu legea vieții, cu existența, cu modul specific al trăirii sale, că nu îi e înăscut. Așadar, în timp ce în lirică expresia unică, trupul unic, forma unică a conținutului — adică a eului — este eul însuși, în a doua grupă de opere eul se conturează într-un material nou, venit din afară : mișcarea sa capătă chip, trup, formă datorită a ceva străin care acum îi aparțin lui însuși — acest ceva poartă numele de simbol... Simbol sau alegorie este orice plăsmuire care întruchipează, exprimă, înfățișează un anumit conținut. Procesul prin care un scriitor preschimbă materialul străin în expresie a propriei esențe este înrudit cu acela prin care el redă propria-i vibrație ca plăsmuire lirică prin cuvinte, sau, mai curînd, este o altă funcție a aceleiași forțe datorită căruia el trăiește și vibrează, încă mai dinainte, în plăsmuiri ritmice, este pătrunderea impulsului creator de forme dincolo de domeniul eului, în lumea înconjurătoare, iar consecința acestei răzbateri este ori lărgirea eului cu straturi din afară, ori umplerea lumii din afară de către eu. Cele spuse nu sînt numai definiții diferite, ele depind de două tipuri fundamental diferite ale impulsului creator : unul poate fi numit tipul atractiv, celălalt, tipul expansiv. În literatură, primul tip este ilustrat în cel mai înalt grad de Dante, al doilea tip, de asemenea la nivelul suprem, de către Shakespeare. Creatorul atractiv resimte impulsul de a transforma lumea întreagă în propriu-i eu, de a-i da formă după imaginea sa. El își resimte eul ca centru și simbol al lumii, așa cum a făcut-o Dante. Creatorul expansiv e înclinat să umple lumea cu întregul său belșug interior,

pînă cînd eul său însuși se amplifică luînd dimensiunile lumii, înscăunîndu-se în lume, iar lumea se îmbibă cu forțele eului său ce se revarsă. El nu vrea să transforme lumea în sine, ci vrea să se transforme pe sine în lume. Nu vrea să devină simbolul lumii, ci lumea trebuie să devină simbolul său, așa cum e lumea lui Shakespeare. Creatorul atractiv suferă din pricina imperfecțiunii lumii, care nu corespunde idealului său, adică proiecției formei sale sufletești, legii sale interioare înăscute. El se eliberează de această dizarmonie cu lumea prin plăsmuire. Artistul expansiv suferă din cauza preaplinului eului său și se eliberează creîndu-i spațiu, recipient și chip în materialul nelimitat al lumii.

Ambele tipuri au existat mereu în perioadele mai noi, chiar dacă niciodată atît de desăvîrșit ca în cazul Shakespeare și Dante, cei mai mari poeți universali. Mult mai frecvente au fost imbinările, amestecurile și caricaturile celor două aptitudini sufletești, căci amîndouă sînt pîndite de pericole. Dacă spiritul atractiv nu este foarte rotunjit și armonic, vast și mare, atunci el va silui și va desfigura lumea corespunzător propriei lui naturi deformată. Un exemplu pentru acest mod de siluire este Byron. Dacă spiritul expansiv nu este realmente supraabundent, ca să se reverse în destul, ca Shakespeare, pentru a umple ochi lumea în care pătrunde, așadar pentru a-i furniza cantitatea integrală de sînge și a o însufleți, atunci fie că apare un vacuum în centru, acolo de unde s-a revărsat eul, și rămîne doar o periferie tremurătoare de densități vitale lipsite de coeziune, fie că rămîne un complex insuficient umanizat, neînsuflețit, de simple fapte obiective, descrieri, materie brută de observații obiective. Un exemplu pentru

această categorie ni-l furnizează Balzac. În cazul spiritului atractiv care nu este un Dante lumea pare a fi neîndestulătoare, în cazul celui expansiv care nu este un Shakespeare eul pare pipernicit. Simbolicul atractiv, pentru care lumea este prea restrinsă, se află în vecinătatea liricului, simbolicul expansiv, pentru care eul este prea restrins, se află în vecinătatea alegoricului. Căci un poet este liric, atunci când pentru el nu există nici o lume exterioară, nici un noneu; este simbolic, atunci când eul și lumea se contopesc într-o unitate; este alegoric, atunci când eul și lumea sînt separate, iar mai apoi se leagă una cu alta, intră în relații reciproce.

La origine, Goethe face parte dintre scriitorii atractivi, pus alături de Dante este mai mare, însă un reprezentant mai puțin pur, mai amestecat al acestui tip, și anume nu din motive rezidente în eul său, dintr-o insuficiență a forței originare creatoare, capabile să domine lumea, ci din motive existente în lumea lui, care, cel puțin din unghiul de vedere al plăsmuirii, îi impuneau condiții mai nefavorabile decît florentinului. Lumea lui Dante era încă una unitară, limitată, guvernată de legi considerate de neînrînt, trăite ca norme inevitabile, o lume aflată în ordine, care putea fi înțeleasă; lumea lui Goethe se și fragmentase, nu mai putea fi cuprinsă cu mintea, iar fundamentele ei deveniseră în multe privințe îndoielnice. Cu un uriaș gest de cuprindere, pornit din centrul său, Dante putea să smulgă spre sine lumea, să o introducă prin constrîngere în sine. Pentru Goethe, în posesia unei forțe de același fel, lucrul acesta nu mai era posibil față de lumea lui: mai întîi, el trebuia să se orienteze în genere în această lume confuză, de necuprins cu mintea, trebuia să-și caute un loc și materialele pe care

să le poată folosi pentru intruchiparea și hrănirea eului său. Acesta este motivul pentru care, comparativ cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, creația sa are în ansamblu ceva de experiment, de palpăre, iar căutarea și năzuința sa, sintetizate în Faust și chiar în Wilhelm Meister ca simboluri nu numai ale unui om, ci ale unei epoci, constituie, față de certitudinea fermă, cumpănită a lui Dante și a lui Shakespeare, un impas, chiar dacă Goethe a făcut din ele o virtute. „Omul bun în avântul său tulbure“ este un produs relativ modern și mai slab decât omul Renașterii, a cărui menire supremă era de „a fi gata de acțiune“, a cărui problemă nu consta în năzuință, ci în „a fi sau a nu fi“. Oricum era însă lumea pe atunci, deviza și soluția faustică au fost în orice caz cele mai înalte și mai mântuitoare pentru omul cu preocupări spirituale.

Goethe s-a aflat în dezavantaj față de Dante nu numai prin imposibilitatea de a avea o perspectivă atotcuprinzătoare a lumii sale, ci încă mai mult prin caracterul primar mai restrâns al acestei lumi. Lumea lui Dante și a lui Shakespeare era încă plină de forțele nemijlocite ale vieții primare înseși și pusă în mișcare de ele. Oricât de numeroase elemente de cultură din antichitate au fost preluate în evul mediu și încă mai mult în Renaștere, aceste elemente fuseseră asimilate și însușite organic de viața actuală a epocii, ele nu mai rămăseseră materie primă științifică sau culturală, ci fuseseră preschimbate pretutindeni în utilizare senzorială activă. Pretutindeni, în viața publică, viața eroică era încă o prezență în mișcare sensibilă, existența și spiritul încă nu se separaseră în realitate și cultură, încă nu exista nici o teorie independentă de existența colidiană activă, o

teorie de dragul teoriei, nu exista nici o cultură de dragul culturii, o știință de dragul științei, pe scurt, nici un univers cultural constituit independent în raport cu lumea reală. Legenda, depărtarea, visul, minunea, basmul și alte asemenea lucruri străine de lumea înconjurătoare erau podoabe sau refugiu, factori complementari sau corelativi ai realității trăite efectiv, însă oricum tot o funcție a acestei realități, însă nu un vâl care să separe de realitate, nu niște ochelari prin care să fie văzută această realitate.

Dar toate acestea sînt semnul distinctiv al epocii lui Goethe. Oamenii din lumea lui Goethe nu mai erau, pentru a folosi o vorbă a lui Stefan George¹, fii ai Geei², ci nepoții ei, adică ei nu-și mai primeau hrana din înseși materiile telurice, ci din altele, derivate.

Pe vremea lui Goethe, în fața lumii sensibile nemișlocite se afla o lume a culturii, un strat de știință, care anemia, încețoșa, îmblinzea, un simț istoric care analiza toate evenimentele în chiar timpul desfășurării lor și le reflecta în cultură: o lume în care (comparativ cu lumea lui Dante și a lui Shakespeare) se gîndea mai mult decît se privea, se percepea mai mult decît se simțea, se știa mai mult decît se putea face, o lume în care imboldul era superior faptei, iar oamenii își trăiau mai intens viața sufletească decît pe cea senzorială, o lume al cărei nivel general lipsit de eroism a putut fi doar zguduit, nu însă și schimbat, de doi eroi impunători ca Friedrich și Napoleon, o lume a culturii pasive, în comparație cu aceea a

¹ Stefan George (1868—1933) — poet german simbolist; a tradus din Dante și din Shakespeare.

² Gee — în mitologia greacă, divinitate ce simboliza pămîntul fertil, pămîntul-mamă a tot ce viețuiește.

culturii active, una cuviincioasă în loc de senzorială, una orînduită în vederea unui scop, nu impulsionată de instincte, o lume diferită de aceea în care și operele spiritului se înscriau în sfera vieții instinctive. Oricîtă „batjocură și lovituri de bici“ au trebuit să suporte la vremea lor, Dante și Shakespeare au resimțit antiteza ca pe o forță îndreptată împotriva altei forțe, nu ca pe o forță orientată împotriva unei urzeli și a unor vorbe goale, iar un om amenințat de rug avea de dus o luptă mai pasionată și mai vie, mai plină de conținut și de substanță decît un om care e asaltat cu vorbărie și dezabuzat de către o oaste de oratori și scribi cu coifuri de hirtie și de către un public abstract care nu se uită la el și de care lui nu-i pasă. Pe atunci, lumea în ansamblu și individul, eroul și cîntărețul și poporul se deosebeau desigur ca nivel, dar erau înrudiți ca substanță : începînd cu stratul de jos, vast și amorf, pînă la culmea cea mai spirituală, cea mai desăvirșită ca formă, curgea aceeași sevă.

Goethe n-a mai găsit în ființă contactul nemijlocit dintre insul creator și obștea receptivă — un contact care, odată întrerupt, nu mai poate fi reinnodat în chip artificial, ci trebuie acceptat ca o tragică problemă de cultură. Starea de lucruri în care tinărul Goethe a pășit fără a-și da seama de ea și pe care bătrînul Goethe a resimțit-o conștient, adesea ca pe o tragedie personală, este aceasta : el n-a mai găsit cultura și viața, idealul și realitatea poporului german ca pe o unitate omogenă, publicul trăia corespunzător unor forme derivate. El însă fiind un geniu, adică un spirit primar, nu un om de cultură pur și simplu, lumea înconjurătoare, o lume (comparativ cu aceea a lui Dante sau a lui Shakespeare, comparativ cu pro-

pria lui natură) derivată, secundară, o lume făurită prin cultură, i-a oferit, pentru a se pre-schimba în el și a se exprima prin el, un material foarte imperfect, cel puțin foarte fragil, un material refractar și impur.

Goethe nu s-a aflat în raporturi de omogenitate cu lumea lui, ca Dante și Shakespeare cu a lor; aceștia din urmă au fost oameni primari, într-o lume primară, Goethe a fost un om primar într-o lume derivată, o lume făurită prin cultură. Ca atare, opera lui (cu excepția liricii, în care nu are de redat decât eul său primar) este o încercare mereu repetată de a da expresie unui conținut primar, de a simboliza în materie concretă o lume abstractă făurită de cultură. În existența lui, trăirea primară și trăirea culturală se unesc ca scrisoarea cu plicul, iar marea tragedie trăită în genere de orice spirit primar în orice epocă, anume de a trebui să manifeste un conținut nelimitat înăuntrul unor limite date, s-a petrecut, în ceea ce-l privește, sub forma istorică particulară a unei lupte între trăirea primară și culturală.

Marele conflict, în care se angajează orice om mare împotriva celor mai mărunți, are la el forma istorică particulară a opoziției dintre un om cu o alcătuire primară și viața culturală, teoretic-literară, filistină. Dar mai importantă încă decât poziția lui Goethe față de publicul său este sinteza realizată de el între trăirile lui primare și lumile făurite de cultură pe care le-a găsit ființind. Sinteza aceasta constituie conținutul operelor lui simbolice: însușirea și răzbaterea întregului material de cultură, existent în epoca lui încă din vechime sau dat la iveală atunci.

Prin trăire primară înțeleg, de pildă, trăirea religioasă, cea titanică sau erotică; prin trăirile cultu-

rale ale lui Goethe înțeleg trăirea de către el a lumii germane anterioare, a lui Shakēspeare, a antichității clasice, a Italiei, a Orientului, chiar și trăirea societății germane. Dar trăirile sale primare și cele culturale se deosebeau nu numai prin natura lor, ci și prin grad ; intensitățile, amestecul și întrepătrunderile lor reciproce nu aveau loc conform unui raport statornicit o dată pentru totdeauna în structura spirituală a lui Goethe, ci se produceau mereu altfel, ori de câte ori intervenea o nouă zguduire. Avem înaintea creații, în care trăirea primară este atât de preponderentă, încît trăirea culturală apare aproape total devorată și volatilizată, ca în Suferințele tînărului Werther sau în Torquato Tasso. Asemenea opere se apropie cel mai mult de creația pur lirică a lui Goethe. În alte opere, trăirea primară, de un grad mai scăzut, învăluită mai viguros de trăirea culturală, se află în situația de a-și însuși o mai robustă masă de material cultural. Numim alegoric acele opere în care trăirea culturală este nu numai precumpănitoare, ci unica trăire căreia i se dă expresie, indiferent dacă ea nu se încrucișează de loc cu o trăire primară, sau dacă, amestecîndu-se cu o asemenea trăire, a sfîrșit prin a o strivi cu totul. Semnul distinctiv al acestor opere stă în faptul că aici nu capătă nicăieri contururi chipul trăit nemișlocit, concretizat în plăsmuire, ci doar oglîndirea lui culturală ; în ele vorbește lumea derivată a culturii, nu zguduirea primară a poetului însuși, nu viziunea sa asupra lumii, ci ideile sale asupra celor contemplate, nu formele în care Goethe a trăit întruchiparea lucrurilor, ci formulele prin mijlocirea cărora le-a captat și le-a sistematizat.

Între aceste trei zone, lirică, simbolică, alegorică, există punți de trecere ; aici, unde a fost vorba în

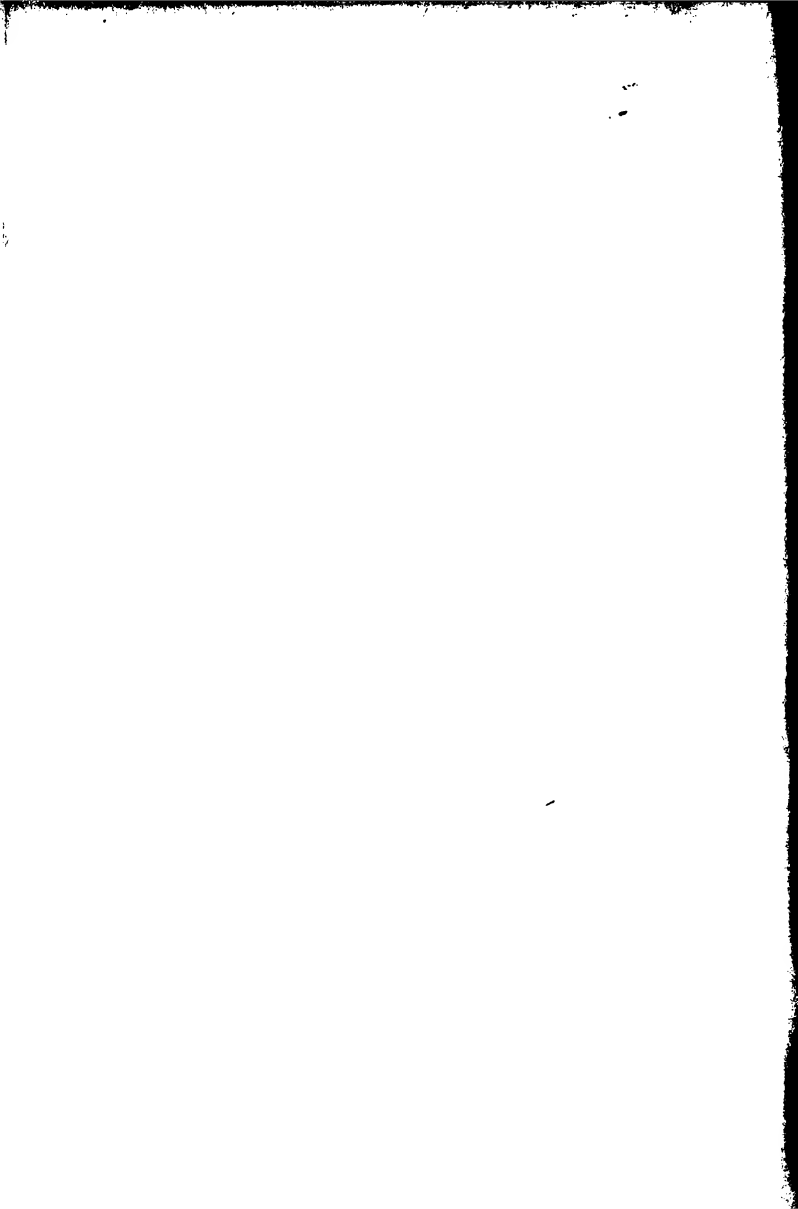
primul rînd de relevarea principială a trăsăturilor distinctive, nu s-au luat în considerație nuanțele, formele mixte și semiformele, așa cum, de altfel, ele apar cu deosebire în epoci, ca aceea a lui Goethe, cînd stilul general se descompune, cînd are loc o revoluție culturală înclinată spre experimentări.

În rezumat :

Lirica lui Goethe conține trăirile lui primare întruchipate în materialul eului său.

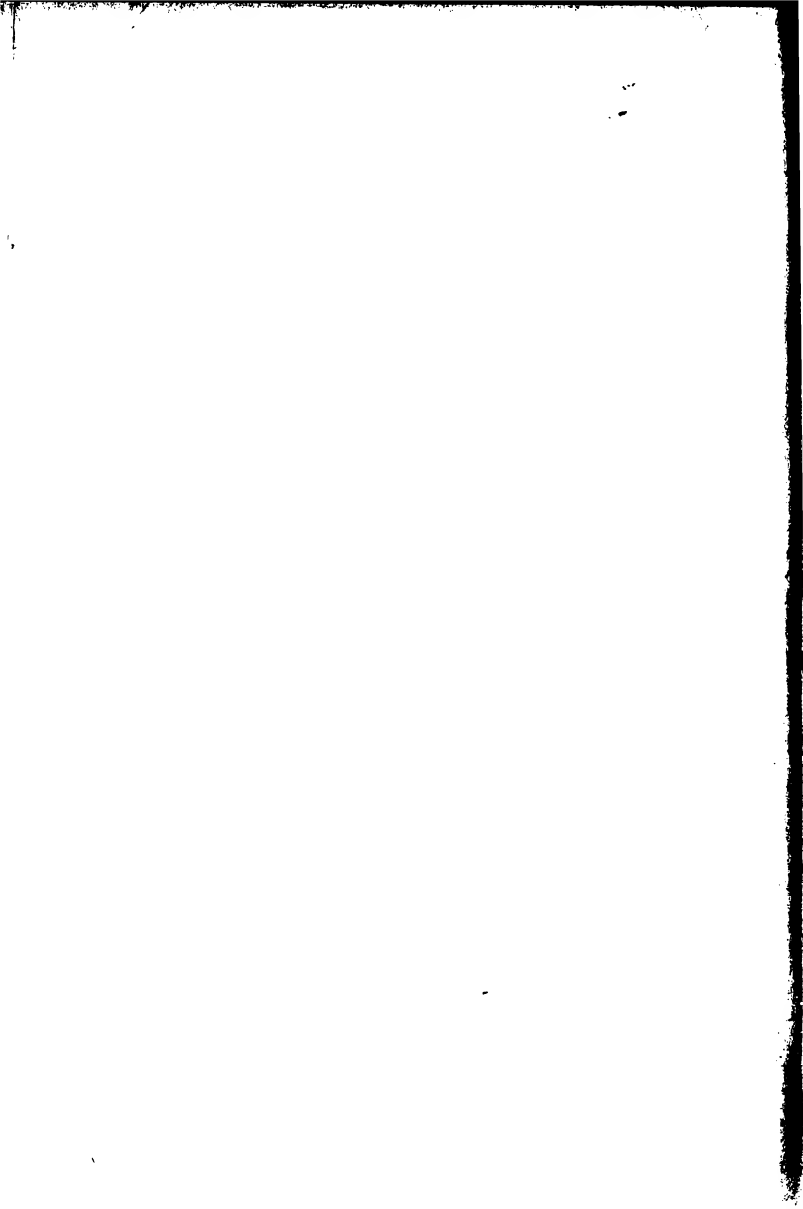
Simbolica lui Goethe conține trăirile sale primare, întruchipate în materialul unui univers cultural.

Alegorica lui Goethe conține trăirile sale derivate în materialul unui univers cultural.



Partea întâi .

EXISTENȚĂ ȘI DEVENIRE



INCEPUTURI

Mai înainte ca omul să parcurgă treptele trăirilor, trebuie să existe, iar această existență este un „fenomen originar“ ce nu poate fi explicat mai departe. Ce a primit apriori de la natură, ca pure însușiri suplimentare, mai presus de ceea ce moștenesc toți pruncii, făptura născută în ziua de 28 august 1749 la Frankfurt pe Main de Elisabeth, soția consilierului Goethe? Ce aptitudini ale acestei făpturi gol-goluțe, încă neînfrumusețate de nimic din afară constituie oare notele cele mai timpurii pentru ceea ce putem considera ca goethean înăscut, ca trăsături în același timp specifice și originare ale acestei făpturi? Să ne întoarcem până la cele mai vechi relatări și să le alegem pe cele mai semnificative, lăsând deoparte tot ceea ce micul Goethe a făcut în mod necesar la fel cu toți ceilalți copii din lume; omul cel mai mare, ca și cel mai neînsemnat trebuie să mănince, să bea și să doarmă, iar Goethe copil va fi strigat aidoma altora și va fi făcut isprăvi copilărești, ca de exemplu, azvîrlirea farfuriilor pe fereastră, la îndemnul ștregarilor din Frankfurt — de care ne amintim din *Poezie și adevăr*. Cu oricît farmec și oricîtă vioiciune s-ar putea povesti această năz-

bîtie, cum a și fost povestită, copilul Goethe nu trebuia să săvîrșească neapărat asemenea lucruri. Tot astfel vom lăsa deoparte și exercițiile de scriere și vorbire ale băiatului Goethe. Aceste exerciții nu depășeau sfera unei educații îngrijite, așa cum se dădea pe atunci copiilor din familiile orășenești mai distinse, și ni-l înfățișează pe Goethe ca pe un copil dotat, vioi și conștiincios, care, între douăzeci de băieți de-o seamă cu el, știa să revendice întotdeauna unul dintre primele locuri. Totuși, aceasta nu dezvăluie nimic specific goethean — nu permit să se bănuiască nici un raport intim necesar între copil și geniu, nu dau la iveală nimic din demonul unic al lui Goethe, care i-a fost înăscut și care a reliefat, de la leagăn pînă la mormînt, destinul și existența acestui om unic, diferențiîndu-l de existența și destinul tuturor celorlalți.

Pentru istoric, trierea informațiilor semnificative de cele ne semnificative e tot atît de importantă ca și aceea dintre cele autentice și cele false. În cazurile în care informațiile sînt sumare, ca de exemplu în privința biografiei lui Shakespeare sau a lui Dante, cercetătorul se vede, firește, ispitit să stoarcă și să sucească documentele păstrate întîmplător, fie ele și cu un conținut neinteresant, ca actele de justiție în care apare numele lui Shakespeare, pînă cînd pare a ieși totuși la iveală ceva oarecum semnificativ. Acolo unde există un potop de informații, ca în biografia lui Goethe, trierea riguroasă între esențial și neesențial constituie o datorie absolut necesară. Încă din primii ani de viață ai lui Goethe posedăm, pe lîngă numeroase mărturii insignifiante, și multe altele care dezvăluie într-o formă puerilă cîteva însușiri originare, încă netulburate și nemodificate prin nici un fel

de cultură, trăsături sufletești care aparțin structurii lui interioare congenitale și sînt importante tocmai pentru că aici posedăm un punct solid în apropierea centrului acestei sfere de forțe și putem urma calea iradierilor și transformărilor cît mai spre interior posibil.

Primele mărturii, de care vorbeam, provin de la dubioasa Bettina¹, din dubioasa ei carte *Corespondența lui Goethe cu un copil*. Pe Bettina sîntem nevoiți s-o suspectăm că, dacă nu va fi scornit de-a dreptul cunoscutele anecdote cu sens simbolic, le-a stilizat totuși substanțial. Ea pretinde că le-a auzit de la mama lui Goethe, dar, în orice caz, cunoscîndu-l pe Goethe la o vîrstă mai tîrzie, a făcut o serie de adaosuri menite să înfrumusețeze lucrurile. Cu toate acestea, anecdotele nu depășesc zona verosimilității și nu avem dreptul să le respingem pur și simplu — faptele narate sînt tot atît de copilărești cît sînt și de goetheene, tot atît de firești, cît și de demonice, iar existența acestor trăsături, care-i lipseau Bettinei, așa cum o cunoaștem din scris — era exagerată și genială, avea un temperament actoricesc și foarte aprins — depune cheazășie, cred, pentru un miez faptic autentic.

Cea dintîi sună astfel :

„Nu-i plăcea să se joace cu copiii mici, ca s-o facă trebuiau să fie foarte frumoși. Într-o societate începea brusc să plîngă și striga : — Să iasă de-aici copilul cel negru, nu pot să-l sufăr... nu înceta să plîngă pînă acasă, unde mama îl întreba de ce s-a

¹ *Bettina von Arnim* (1785—1859) — soția scriitorului romantic german Ludwig Achim von Arnim, cunoscut mai ales prin culegerea de folclor publicată în colaborare cu Clemens Brentano, fratele Bettinei, *Cornul fermecat al băiatului*. Ea însăși scriitoare, a mai publicat volumul *Această carte aparține regelui*.

purtat necuviincios. Nu se putea consola de urîtenia copilului. Pe atunci avea trei ani.“

Dacă această relatare e adevărată sau conține un adevăr, atunci avem a face aici cu prima atestare confuză a instinctului plastic înăscut al lui Goethe, care s-a putut exterioriza ca simț al frumosului mai întâi numai prin reacții de respingere. E aceeași trăsătură care îl făcea pe Goethe matur să nu poată suporta nimic caricatural în așa măsură, încît o malformație sau o infirmitate îi pricinuiă suferințe fizice, iar o pată sau o fisură pe stampele lui îl scoteau din sărite. Avem aici a face cu o primă însușire goetheană originală, care i-a impus modul cum avea să reacționeze mai tîrziu față de mediul înconjurător, prin apropieri și respingeri.

O a doua anecdotă, desigur în mod esențial mai fasonată și mai înfrumusețată, ne oferă o altă temă fundamentală a vieții lui, pe care demonul său va broda mai tîrziu variațiuni multiple :

„Adesea se uita la stele, despre care i se spunea că fuseseră martore la nașterea lui : aici, fantezia mamei sale trebuia să facă adesea imposibilul pentru a-i satisface dorința de a ști, și astfel reieșise curînd că Iupiter și Venus erau regenții și protectorii destinului său. Nici o altă jucărie nu-l putea captiva mai mult decît abacul tatălui său, pe care reproducea cu bile poziția astrilor, așa cum îi văzuse ; așeza acest abac lîngă patul său și credea că așa s-a apropiat și mai mult de influența stelelor ce-i erau favorabile. Adesea îi spunea îngrijorat mamei sale : — Oare stelele n-au să mă uite și au să-și țină făgăduințele făcute la leagănul meu ? Atunci mama îi spunea : — De ce vrei tu să obții cu forța ajutorul stelelor, cîtă vreme noi ceilalți trebuie s-o scoatem la capăt și fără ele ? El

răspundea mîndru de tot : — Eu nu pot s-o scot la capăt cu ceea ce altor oameni le e îndeștulator. Pe atunci avea șapte ani.“

Prima parte a acestei anecdote o consider pe de-a-ntregul inventată, în sensul începuturilor biografiei lui Goethe, care tratează despre horoscopolul lui. Dimpotrivă, răspunsul de la sfîrșit conține grăuntele adevărat în jurul căruia a fost stilizată toată povestea aceasta poetică. E verosimil și ni se pare cu puțință ca în Goethe să se fi trezit foarte de timpuriu un simțămînt tulbure al unicității și al superiorității sale, care să-și fi căutat exprimarea. Faptul e întregit de mărturii prozaice și vrednice de încredere asupra copilăriei lui (cum sînt acelea ale lui Gerning), conform cărora el își domina întotdeauna camarazii și juca rolul de arbitru. Aici aflăm o a doua însușire goetheană originară, care s-a manifestat în perioada de la Leipzig, mai înainte de a-și fi găsit forma de expresie pe măsura lui, ca o neobișnuită fatuitate, în perioada de la Strassburg și Wetzlar ca titanism, iar în perioada bărbăției, ca olimpianism. În toate trei formele se manifestă simțămîntul unei forțe unice, care a trebuit să intre în contradicție cu mersul comun al lumii, îndată ce n-a putut răspunde acestei lumi modelînd-o sau dominînd-o. Vanitatea dominatoare, intuiția de a fi un favorit al zeilor este adînc înrudită cu simțul frumosului.

În forma în care sînt confirmate pentru prima dată de relatarea Bettinei ambele depun mărturie mai curînd despre caracterul lui Goethe decît despre geniul său. Relatări similare despre un amor propriu timpuriu avem și cu privire la adolescența lui Alexandru cel Mare sau Napoleon. Vanitosul iscoditor al stelelor putea să ajungă și un monarh.

În orice caz, unită cu simțul frumosului, o asemenea mândrie suverană condiționează 7ea însăși o carieră artistică. S-ar fi putut prevedea mai lesne un artist plastic în băiatul, despre care se știe (de asemenea datorită lui Gerning) că era desenatorul cel mai sîrguincios printre camarazii săi în orele comune de desen. Știm că, paralel cu arta poetică, înclinația spre artele plastice l-a călăuzit vreme îndelungată pe Goethe ca o tendință falsă, dar puternică. Era instinctul său primar plăsmuitor, care prin desen luase o formă secundară falsă. Căci pornirea sa de a se exprima prin imagini era o însușire primară, iar desenul numai un mod de a-i da utilizare. Exprimarea prin imagini aparținea caracterului său, desenul făcea parte dintre talentele sale. Exprimarea prin imagini era un destin, desenul un accident.

O a treia povestire a Bettinei ne atestă forma primară, nu accidentală, ci necesară a impulsului său plastic : *născocirea de povestiri* practică de copil îl anunță pe viitorul scriitor. Încă de timpuriu, paralel cu simțul pentru frumos și cu vanitatea, *pornirea de a face literatură* ni se relevă ca o însușire fundamentală a lui Goethe, ca forma sa fundamentală de a se manifesta în exterior — trăsătură moștenită de la mama, precum recunoaște el însuși și cum o spune și Bettina.

„Ședeam acolo și el începea de îndată să mă devoreze cu ochii săi mari, negri, iar cînd soarta îl nedreptățise, după părerea lui, pe vreunul dintre favoriții săi, îl vedeam cum i se umflă de mînie vîna de pe frunte și cum își înghite lacrimile. Uneori intervenea și, mai înainte ca eu să fi continuat, îmi spunea : — Nu-i așa, mamă, că prințesa nu se mărită cu croitorul cel ticălos, chiar dacă el are să-l omoare pe uriaș ? Dacă mă între-

rupeam și amînam catastrofa pentru seara următoare, eram sigură că pînă atunci el va duce totul la bun sfîrșit, și astfel fantezia mea era adesea substituită de a lui.“

Aceste trei însușiri originare ale lui Goethe, simțul pentru frumos, vanitatea, fantezia literară sînt deocamdată singurele pe care vrem să le atribuim, pe baza primelor mărturii, copilului așa cum a venit el pe lume. Cele ce ni se vor relata mai tîrziu încep să fie sinteze ale acestui eu cu lumea înconjurătoare, înrîuriri spirituale și senzoriale al lumii înconjurătoare asupra acestui eu înnăscut, precum și reacțiile corespunzătoare ale acestuia. Firește, la intensitatea activă cu care apar la Goethe cele trei însușiri fundamentale, orice factor exterior devine de îndată unul interior, orice factor accidental se preschimbă de îndată în destin și atribut personal, orice material străin devine de îndată conținut propriu, orice impresie, de îndată expresie. Ca atare, chiar la băiețașul Goethe întîlnim alte trei însușiri care probabil că nu-i erau înnăscute, dar i-au devenit proprii atît de timpuriu, încît sîntem îndemnați să le punem alături de cele trei forme primare sau evidențiate mai întîi ale vitalității sale (la ceea ce-i pur animalic, la reacțiile sugaciului nu vrem să facem apel). Este vorba de primele derivate ale amintitelor forme fundamentale : impulsul său de a instrui înclinarea religioasă și plăcerea, totodată darul de a observa, orientate atît către propriul eu, cît și spre lumea înconjurătoare. Cine ar putea decide ce reprezintă aici deprindere învățată și ce pornire înnăscută ? Întotdeauna putem lua cunoștință de însușiri numai atunci cînd ele se manifestă în exterior, cînd devin actuale, dar nu întotdeauna momentul apariției este identic

cu momentul nașterii lor — sau, mai curînd, organele prin care receptăm realitatea nu merg atît de departe ca realitatea însăși. Acesta e, de altfel, un motiv în plus pentru care biograful unui om productiv trebuie, ca să-i înțeleagă viața, să se preocupe înainte de toate de însăși producția lui, căci esența operei sale creatoare este aceasta : să-și exprime într-un simbol, prefigurînd-o și oglindind-o ulterior pe deplin, viața, care altminteri ar rămîne pentru noi ascunsă, subterană, ori cel puțin fără chip concret. Dar tocmai *productivitatea* însăși, care nu este o însușire izolată, ci esența, sufletul omului creator, prin care ajung să se reveleze toate însușirile izolate, receptacolul însușirilor, care, la rîndul lui, își primește coloritul și amprenta specifică de la acestea — tocmai productivitatea, acest factor care atestă totul, ajunge întotdeauna la cunoștința noastră relativ tîrziu și întotdeauna abia după ce eul pur a și intrat cu lumea înconjurătoare într-un contact, ce amestecă lucrurile, și, cu cît mai devreme apare productivitatea, cu atît mai puțin pur și limpede se arată ea a fi o forță înăscută, deoarece tocmai atunci ea nu se poate exprima în forma și în limba cea mai proprie, ci deocamdată în forme străine, preexistente, imitate, și cu un material străin, pe care ea, productivitatea, încă nu le poate domina, lăsîndu-se acoperită și înăbușită de ele.

Celelalte însușiri le putem interpreta în coloritul și calitatea lor ca specific goetheene : despre talentul literar știm că îl avea de timpuriu, dar mult mai tîrziu ne dăm seama ce era specific goethean în acest talent, ce înfățișa în el forma sufletului goethean — specificitatea rămîne pentru noi ascunsă sub formele rococo, de care adolescentul s-a slujit, și sub materialul biblic, burghez,

tradițional, pe care l-a avut la dispoziție mai întâi. Producția cea mai timpurie a lui Goethe nu conține așadar nimic din care să putem deduce trăirile lui primare, ci este dominată și înăbușită total de trăirile lui de ordin cultural. Pe de o parte, acestea au constatat dintr-un univers biblic raționalizat, larg răspândit, cu un caracter protestant-burghez, iar pe de altă parte dintr-un romantism evazionist și fantastic cu o coloratură cuviincios temperată, prin care spiritul burghez solid și limitat, în mediul căruia a crescut băiatul Goethe, își satisfăcea impulsul general uman spre depărtări în timp și spațiu. Printre operele de acest gen, care i-au făcut impresie, Goethe menționează în *Poezie și adevăr*: *Telemah* de Fénelon, *Robinson Crusoe*, imitația germană a acestuia — *Insula Felsenburg*¹, apoi *Călătoria lordului Anson în jurul lumii*².

Dacă asemenea cărți satisfăceau setea copilului de depărtări în spațiu, setea lui de depărtări în timp, setea de a se scufunda în fantasticul și vastitatea basmelor își găsea hrana în cărțile populare mereu vii, de la sfârșitul evului mediu german, în *Eulenspiegel*, *Cei patru copii ai lui Haimon*, *Frumoasa Melusina*, *Împăratul Octavian*, *Magelona*, *Fortunat*³, „cu toate rubedeniile lor pînă la Jidovul

¹ *Insula Felsenburg*, scriere datorită lui Johann Gottfried Schnabel (1692 — după 1750), a apărut (în patru volume) între 1731 și 1743. Cartea întreprinde o localizare mult dezvoltată a romanului englez și își propune să critice feudalismul german aflat în decadență.

² În fruntea unei flote formate din unsprezece corăbii, lordul Anson (1697—1762) a întreprins o lungă călătorie spre sud, a ocolit Capul Horn, a cercetat coastele Perului, apoi și-a continuat navigația pînă în Filipine.

³ Dacă Till Eulenspiegel (Till Buhogлиндă), erou a numeroase snoave adunate pentru prima dată pe la 1500,

rătăcitor ¹⁴. -- Este posibil, desigur, ca atunci să-i fi ieșit pentru prima oară în întâmpinare și doctorul Faust, deși Goethe însuși nu-l pomeneste nominal.

Orele de studiere a *Bibliei* și lectura unor asemenea cărți de povești, de drumeție și de miracole au oferit așadar cel dintâi material de cultură luat în posesie de productivitatea puerilă. *Poezie și adevăr* menționează lungul roman despre Iosif și frații săi, compus de Goethe în copilărie, și alte asemenea ample transpuneri în scris ale celor citite sau auzite. Poveștile pe care le-a narat și le-a așternut în scris trebuie să fi fost variațiuni caleidoscopice, amestecate ale vechilor motive extrase din cărțile populare. Forma stilistică folosită va fi fost de fiecare dată dependentă de modelul din care prelua materialul, anume fie tonul încărcat de ornamentații, în același timp și pueril, și sfătos, ceremonios al descrierilor de călătorii de pe atunci, fie tonul arhaic, uscat și familiar al cărților populare. Piese sale pentru teatrul de marionete, al căror caracter ne mijlocește în modul cel mai clar cunoașterea începuturilor maestrului originar, erau vădit o mixtură materială a

e o figură creată de fantezia poporului german, celelalte personaje provin în majoritatea din literatura franceză. *Cei patru fii ai lui Haimon* (de Dordogne) sînt eroii unei vechi povestiri franceze din secolul al XII-lea; Melusina, preluată de asemenea de la francezi, e o zîină a mării măritată cu un cavaler, pe care-l părăsește pentru totdeauna cînd e descoperită îmbăindu-se sub înfățișarea de pește; în limba germană, cartea populară ce îi e dedicată datează din secolul al XV-lea. Romane cavalierești de sursă franceză au fost prelucrate și în *Împăratul Octavian*, *Frumoasa Magelona* și *Fortunat*, toate din secolul al XVI-lea.

¹ Ahasverus.

celor două lumi de motive. Din proza pe care a scris-o la începutul adolescenței nu ni s-a păstrat nimic, povestea *Noul Paris*¹ este, în forma existentă, o operă a bătrînului Goethe, în care, în cel mai bun caz, acesta a utilizat ca material cîteva motive din copilărie. Poeziile scrise între zece și șaisprezece ani, ajunse pînă la noi, vădesc o îndemînare neobișnuită în stăpînirea exprimării în versuri, uzuală atunci, fără nici un ton personal: versurile de felicitare adresate bunicilor de Anul Nou sînt curate stihuri de bilci în stilul poeziei ocazionale din perioada dintre Opitz² și Gottsched³ cînd versificarea era un meșteșug ce se putea învăța și care consta în orînduirea după o schemă de ritm și rimă a noțiunilor curente despre obiecte și sentimente, totul fiind ornamentat cu alegorii lesne inteligibile, extrase din natură și mitologie. Modelele acestui soi de poezie ocazională erau oferite de Kanitz, Besser, Abschatz, succesorii încă mai serbezi ai poezilor emfatici din Silezia⁴.

¹ Din *Poezie și adevăr*.

² *Martin Opitz* (1597—1639) — poet, ctitor al artei poetice moderne în literatura germană (*Cartea poeziei germane*, 1624). Să mai adăugăm că, fiind cîțva timp profesor la gimnaziul din Alba-Iulia, a cunoscut realitățile din Transilvania, datinile și portul românilor, pe care le-a evocat în poemul *Zlatna sau Liniștea sufletească* (1623).

³ *Johan Christoph Gottsched* (1700—1766) — poet și dramaturg german, al cărui talent n-a fost la înălțimea intențiilor, dar care are meritul de a fi dat o *Încercare asupra unei arte poetice critice* (1730), protest împotriva barocului în literatură și pledoarie pentru o poezie bazată pe rațiune și etică. Reformarea artei poetice inițiată de Gottsched a deschis drumuri noi în literatura germană, dar indicațiile lui, preluate de la Horațiu și Boileau, au sfîrșit prin a patrona pedantismul și închistarea.

⁴ Primei „școli sileziene”, patronate de Opitz, i-a urmat, tot în secolul al XVII-lea, o „a doua școală sileziană”,

Prima poezie de mai mare întindere scrisă de Goethe, care ni s-a păstrat, aceea intitulată *Meditații poetice asupra călătoriei în iad a lui Isus Christos: redactată la cerere de J.W.G.*, compusă și tipărită la cincisprezece ani, o producție întinsă, nu vădește de asemenea nici un ton propriu, nici o concepție proprie, însă dă la iveală o stăpânire perfectă și suverană a formelor de limbă, a tezaurului de imagini și a tehnicii versului dintr-o epocă, ale cărei cele mai viguroase formule menite să exprime grandiosul, solemnul decorativ, sublimul rațional fuseseră statornicite oarecum de Haller¹. În acest poem domină un anumit stil iezuitic, rece, solemn, reprezentativ, uscat și lipsit de viață interioară, dar nicăieri aspru și rigid — utilizat și pus în mișcare cu o îndemânare de virtuoz în draparea pompoasă și cu o bogăție surprinzătoare în ceea ce privește imaginile decorative destinate să dea glas unei concepții deocamdată numai imaginate, nu trăite. Din poem lipsește orice opinie proprie, orice accent propriu, orice credință proprie: e o bucată de pură virtuozitate, și anume datorată unui băiat care, în ceea ce privește meșteșugul artistic, accesibil lui, nu mai avea nimic de învățat de la vreunul dintre meșterii recunoscuți ai versificației germane din perioada raționalistă. La dispoziția autorului acestei producții stau toate mijloacele de tehnică a versificației

care a promovat în literatură barocul, expresia artistică bombastică, ornamentată excesiv. Scriitorii citați. autori de versuri galante, au fost fie nobili, fie poeți de curte.

¹ *Albrecht Haller* (1708—1777) — poet elvețian, care a evoluat de la antifeudalism la conservatorism, încercând să împace în opera sa rațiunea și religia.

cristalizate de la Opitz pînă la Gottsched și Gellert ¹.

Dimpotrivă, lipsește orice intuire a noii noțiuni despre literatură, concepută ca o expresie a trăirii interioare, așa cum se și constituise pe atunci datorită lui Klopstock. Expresia esenței goetheene proprii însă nu trebuie căutată pentru acea vreme în producția sa, căci aceasta conține tocmai ceea ce e negoethean, ceea ce împărtășește el cu alții, trăiri livrești, dar nici măcar trăiri livrești specific goetheene, ci comune unei întregi generații rococo. Ni se relevă numai două înclinații goetheene, nu însă de natură specifică, ci graduală : pe de o parte stimulul însuși, plăcerea și puterea de a imita numai decît cele învățate, de a da tuturor celor citite și auzite o utilizare activă, iar pe de alta, capacitatea, maturizată timpuriu, de a stăpîni limba, capacitate datorită căreia, încă atît de gol și sărac în trăiri personale, el devine numai decît stăpîn pe mijloacele exterioare și formele unui exercițiu de artă, știind să le folosească pentru a trata orice subiect i s-ar fi oferit din afară. Compunerea la cerere a unei poezii de acest fel, cu care nu are vădit nici o relație interioară, dovedește o enormă luare-aminte intelectuală, rapiditate, iscusință. În timp ce producția din adolescență a lui Goethe, dinainte de *Cartea cîntecelor din Leipzig*, reprezintă într-adevăr pentru ființa sa de atunci doar ceva derivat, străin, accidental, cîteva dintre anecdotele biografice conțin simbolic

¹ Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769) — scriitor iluminist, apreciat mai ales pentru fabulele sale (*Fabule și istorisiri*, 1748) ; a mai scris comedii cu conținut etic, precum și romanul *Contesa suedeză de G...* (1746), cu o orientare similară. A fost profesorul lui Goethe la Universitatea din Leipzig.

trăsături esențiale, originare, proprii și specific goetheene și ne informează mai clar atît asupra însușirilor sale primare, cît și asupra anumitor trăiri primare, care revin mereu în întreaga sa viață într-o formă tipică, fundamentală în însăși structura eului său.

✓ După o privire anticipativă aruncată asupra celor mai timpurii, în același timp negoetheene, lucrări ale lui Goethe ne reîntoarcem la primele mărturii despre însușirile care sînt indiciile esențiale ale caracterului său și premisele producției goetheene propriu-zise : după simțul pentru frumos, sentimentul vanității și plăcerea de a fabula, aflăm impulsul său de a instrui, pioșenia lui și spiritul de observație.

Cea mai veche mărturie în legătură cu impulsul său de a instrui ni-l oferă tot Bettina, și de astă dată nu există nici un motiv să punem la îndoială povestirea ei, deoarece cea mai timpurie corespondență a lui Goethe, aceea cu sora lui, poartă un caracter pedagogic înrădăcinat de pe acum și indică o înclinație și un exercițiu pedagogic.

Relatarea Bettinei sună astfel :

„Mamei i s-a părut ciudat faptul că la moartea lui Jakob, fratele lui mai mic și tovarășul său de joacă, n-a vărsat nici o lacrimă, părea mai curînd stăpînit de un fel de supărare pricinuită de tînguiri ale părinților și ale celorlalți copii ; cînd mama l-a întrebat mai tîrziu pe băiatul încăpățînat dacă nu și-a iubit fratele, el a fugit în odaia lui și a scos de sub pat o mulțime de file pe care așternuse lecții și povestiri, spunînd că făcuse toate acestea ca să-și instruiască fratele.“

Impulsul pedagogic pus în evidență de această povestire este o predispoziție fundamentală a lui

Goethe : de la scrisorile mai sus-amintite adresate surorii sale, pe cînd era student la Leipzig pînă la convorbirile cu Eckermann, relațiile lui Goethe cu oamenii, cu intimii săi sau cu publicul, sînt bazate pe o voință divers stratificată de a învăța pe alții, de a explica, de a educa — și anume în alt mod decît a făcut-o oricare alt *praeceptor Germaniae*¹ dinainte de el sau de mai tîrziu. Nota distinctivă a metodei sale pedagogice constă în aceea că el intuia cu un simț al responsabilității, de o finețe aproape vegetală, grăunțele posibilităților de educare existente în fiecare dintre cei cărora li se adresa, pentru a-și exercita impulsul educativ personal asupra acestui grăunte. Căci acest impuls este doar o altă formă a însăși înclinației sale modelatoare, o extindere asupra altora a tainicei lui forțe de modelare ; și, precum Goethe este cel dintîi german, la care se poate vorbi despre o evoluție proprie conștientă, ca despre un proces de autoeducație ce săvîrșește conștient ceea ce planta face inconștient, tot astfel el este cel dintîi care a văzut și a stimulat, instinctiv și conștient, în educația altor oameni un proces organic de formare.

Întrucît pornirile sale educative sînt atît de profund înrudite cu impulsul său plăsmuitor, avem toate motivele să le atribuim nu imitației, ci alcătuirii sufletești naturale. Fiindcă, desigur, la orice manifestări copilărești trebuie să ne punem întrebarea dacă ele reprezintă doar o utilizare imitativă directă a primelor impresii din copilărie, sau dacă dau glas, sub influența acestora, unui instinct primar. Faptul că Goethe a dovedit atît de timpuriu, în copilărie, înclinații educative ar

¹ Învățător al Germaniei (lat.).

putea să ne orienteze oarecum spre exemplul oferit de tatăl său, a cărui plăcere pedantă de a face pe educatorul a torturat familia Goethe. Predispoziția *educativă* fundamentală a lui Goethe nu e una didactică primară. Acțiunea educativă este ceva mult mai cuprinzător decît didactica : ultima nu-și propune decît să mijlocească spiritului însușirea unor cunoștințe sau să-l înzestreze cu unele aptitudini, și nu e decît o tehnică, un drum din-afară spre interior, o metodă de preparare și de secționare a unui material dat, pe care-l face digerabil. Ceea ce este dat e materialul, omul vine abia după aceea. Educatorul are a face cu omul luat în întregul său, pentru el factorul dat constă în aptitudinile omenești, calea sa duce din interior spre exterior — impulsul educativ, așadar impulsul modelator exercitat asupra unor oameni, este independent de faptul dacă găsește sau nu subiecte asupra cărora să se poată aplica ; pentru omul cu porniri educative sau exemplare acest impuls este tot atît de la sine înțeles cum e căldura soarelui, care nu are drept scop stimularea creșterii plantelor, dar o face, atunci cînd există pe undeva plante. Tot astfel pornirea educativă a lui Goethe nu are nevoie de cauze, pentru a intra în acțiune și pentru a se pune la încercare : el ar fi fost un mare educator chiar dacă nu i s-ar fi oferit prilejuri — instruirea era un instinct aproape vegetativ al naturii sale, însă un instinct care acționa conștient și cu tehnică. Aparținea stilului său, este o iradiere a însăși vitalității lui.

Poseda și capacitatea de a transmite cunoștințe, dar aceasta nu este un instinct primar, o însușire înnăscută, ci o dexteritate deprinsă pe care trebuia s-o stăpînească în anumite scopuri și o și

stăpînea cu măiestrie, ca tot ceea ce făcea. A învăța pe alții constituia una din posibilitățile sale, educator, plâsmuitor era el însuși.

Ca o dovadă a pioșeniei lui Goethe ar putea fi interpretată chiar anecdota Bettinei despre băiatul iscoditor al stelelor : totuși motivul fundamental al acestei preocupări era vanitatea, nu venerația. Goethe se interesa de stele, deoarece acestea păreau a sta în relații speciale cu el însuși, nu din pricina vreunui fior pe care i l-ar fi insuflat stelele ca atare. Predispoziția primară a oamenilor, care stă la baza tuturor cultelor și a miturilor, este însă venerația față de ceva de care sîntem dependenți direct, de care ne putem apropia dăruindu-ne și slujind, ceva care există nu de dragul nostru, ci dimpotrivă.

Purtăm în piept curata năzuință

De-a ne jertfi cuiva din înălțimi mai pure

Și neștiute, cu recunoștință.

Aceste versuri scrise de Goethe la șaptezeci și patru de ani exprimă predispoziția sufletească în-născută care-l îndrumă pe om spre adorație, iar în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* scriitorul vorbește despre cele trei trepte ale venerației, venerația față de cele aflate mai presus de noi, față de cele aflate mai jos de noi și față de noi înșine. Către ce fel de religie sîntem înclinați, fie ea preponderent păgînă sau creștină (ca să numim cele două forme de bază ale atitudinii religioase), fie preponderent magică sau mistică — aceasta depinde în principal de care dintre cele trei feluri de venerație predomină în noi. Venerația e în-născută, nu se poate învăța, dar, fiind o trăsătură spirituală în sensul cel mai înalt, își poate afla abia prin educație direcția și obiectul, iar ca atare

expresia. Goethe a fost unul dintre oamenii cei mai pioși, și anume pios în sensul păgîn: punctul de plecare și centrul evlaviei lui, determinante pentru toate celelalte adorații ale sale, a fost venerația față de el însuși, pe care a preamărit-o în *Anii de drumetrie* ca pe specia cea mai înaltă și cea mai cuprinzătoare a venerației. Aceasta se talmăcește astfel: el își considera existența și ființa ca o formă și ca o acțiune a puterii dumnezeiești ce se manifestă în toate. Piosul Christ, cel puțin în sensul paulin, augustinian, luteran, exclude venerația față de noi înșine și resimte primar nu venerație, ci silă față de sine însuși, acceptă sentimentul venerației față de sine însuși numai pe calea ocolită a sentimentului inspirat de faptul de a fi creația lui Dumnezeu, deci nu așa cum simte un păgîn, care se consideră a fi expresia divinității, purtătorul și forma divinității.

Pe Goethe nu l-a făcut păgîn dragostea lui față de antichitatea păgînă, ci, dimpotrivă această dragoste este consecința firească a alcătuirii lui naturale la origine păgînă, care era normal să se simtă în formele religiozității antice mai la ea acasă decît în cele creștine. Goethe avea o înclinație înnăscută de a venera universul însuși, pe om, fenomenul senzorial, trupul, ca forme divine primare, nu de a considera universul senzorial și cele omenești ca o vale a plîngerii care-și află demnitatea și valoarea numai datorită faptului că Dumnezeu a creat-o și a mîntuit-o.

E posibil ca această formă păgînă a religiei să se fi manifestat la Goethe încă din copilărie? Căci sentimentul vanității nu este identic cu venerația față de sine însuși. A avea sentimentul vanității însemnează a te simți puternic, valoros, capabil,

fie în ceea ce privește capacitatea personală de a făptui, de a dispune de posibilități, fie în comparație cu celelalte ființe. Venerația față de tine însuși însemnează a simți în ființa ta ceva dumnezeiesc, ceva ce nu stă în puterea ta, ceva ce nu *sînt eu ci este eu*, ceva mai presus de propria-ți persoană, ceva inexorabil, impenetrabil, neinfluențabil, dat o dată cu eul. În antichitatea păgînă, pînă și copiii aveau la îndemînă forme prin care să-și manifeste, să-și mărturisească această venerație : copiii din antichitate erau educați în cultul sfințeniei, al divinizării trupului. Copilul Goethe, născut într-o casă creștină și educat creștinește, cel puțin cu ajutorul *Bibliei*, în spiritul venerației față de Sfînta Treime, față de creatorul cerului și al pămîntului, nu-și putea exercita așadar, la o vîrstă fragedă, predispoziția sa religioasă primară, venerația păgînă față de sine însuși, care străbate întreaga sa viață, din clipa cînd evlavia lui a răzbătut, prin straturile culturii și ale educației ce-l înconjurau, pînă la el însuși, adică începînd din perioada petrecută la Strassburg. Evlavia păgînă fiind o predispoziție primară a lui Goethe, cum putea ea să se manifeste la băiat, cîtă vreme acesta avea la îndemînă numai forme creștine, numai *Biblia*, predicile și serviciul religios protestant ? Destul de semnificativ, într-un mod magic, adică relativ păgîn. Instinctul religios păgîn al băiatului a recurs de îndată la singura posibilitate de a se apropia de Dumnezeuul său, constituindu-și un cult magic senzorial după modelul catolic, și anume nu pentru a imita catolicismul, nu dintr-o plăcere primară iscată de pompa senzorială, plăcere posibilă desigur la un băiat vioi, ci dintr-o evlavie intuitivă, copilăresc-păgînă, care nu se

poate închina lui Dumnezeu decît în forme senzoriale.

Aşa se poate explica acţiunea puerilă de cult despre care relatează Goethe la finele cărţii întîi din *Poezie şi adevăr*.¹ Pasajul respectiv defineşte limpede pentru prima dată două aspecte esenţiale pentru Goethe :

1. Împulsul său spre adoraţie, spre veneraţie în genere, şi anume într-o formă de exprimare pe cît posibil păgîn-senzorială, în măsura în care i-o îngăduia mediul înconjurător de atunci.

2. Îmboldul de a-şi pune imediat în acţiune simţămintele şi instinctele, de a-şi transforma impresiile în expresie senzorială.

Evlavia încă de pe atunci foarte proprie şi specifică nu-şi găsisese putinţa de a se transforma în *productivitate*, adică în plăsmuiri şi în vorbire, de aceea se exprima prin *activitate*. Pentru credinţa lui copilărească, *Biblia* îi oferă deplin şi clar *mitul*, de aceea şi-a creat şi imaginat o *magie* proprie. Acolo unde nu îi era dat să se exprime prin *imagini*, se exprima prin *datini*, acolo unde nu putea vorbi prin *chipuri*, vorbea prin *act*. Religiozitatea lui Goethe a acţionat fireşte mai tîrziu, după ce a răzbătut liber spre posibilităţile ei proprii de exprimare, numai mitic, nu magic, adică prin imagine, nu prin datină, prin contemplarea divinităţii, nu exercitînd o influenţă asupra divinităţii. Numai ca băiat, cînd nu avea la îndemînă un mit păgîn, ci doar o magie păgînă, ca mijloc de exprimare a evlaviei sale, numai atunci s-a

¹ Băiatul şi-a făcut un altar dintr-un pupitru frumos lăcuit, pe care ardea mirodenii aprinse la răsăritul soarelui cu o lentilă. Într-o dimineaţă, mirodeniile au provocat un mic incendiu care a deteriorat pupitrul.

văzut nevoit să-și pună în acțiune conținutul păgîn într-un mod magic, într-o formă magică. Mai târziu, *factorul magic*, ca violentare, chiar siluire a divinității i-a pricinuit repulsie, așa cum o arată în fraza finală a povestirii despre primul sacrificiu pe care l-a adus : „Această întâmplare aproape că ar putea fi considerată ca un avertisment asupra pericolului pe care-l reprezintă în genere dorința de a se apropia de Dumnezeu pe asemenea căi“, — adică pe căi magice. Faptul că Goethe s-a comportat și în domeniul religiei mitic, și nu magic corespunde caracterului de ansamblu al manifestărilor sale vitale : el era un om productiv, nu activ, un om al operei, nu al faptei. Ca atare, pentru el, în religie, imaginea lui Dumnezeu era mai importantă decît acțiunea prin care omul ajunge la Dumnezeu.

O ultimă însușire primară, care, firește, nu s-a manifestat la sugaci, deși va fi existat încă de-atunci în mod potențial, este la Goethe spiritul de autoobservare. Goethe însuși l-a indicat în *Poezie și adevăr* ca pe o trăsătură esențială a caracterului său și l-a consemnat cu un prilej important. E de presupus că, la un copil vioi și isteț, spiritul de autoobservare apare mult mai rar și în mai mică măsură decît curiozitatea orientată spre exterior. Căci capacitatea de a observa lumea exterioară este desigur mai mare și mai profundă la copii în genere (nu numai la cei geniali) decît la maturii cu însușiri medii, deoarece pentru copii totul e nou și uimitor, iar pentru cei maturi nu, iar uimirea este mama observației. Chiar dacă Goethe, băiat încă, vedea mai mult, mai pătrunzător și mai adînc decît majoritatea celor de-o vîrstă, faptul acesta nu poate fi totuși considerat ca atare drept o însușire specifică, apriori distinctivă.

Despre puterea de observație a lui Goethe și despre modul său de a privi lucrurile vom avea de vorbit abia atunci când ele se vor vădi în producția lui — deoarece pentru perioada copilăriei nu avem nici o mărturie directă despre toate acestea, dar despre spiritul de autoobservare, da. Acest spirit de autoobservare presupune, de altfel, atenția orientată spre alții, deoarece la început se bazează pe comparație. Goethe povestește : „Noi, băieții, ne întâlneam duminică și fiecare prezenta versuri compuse de el, iar cu acest prilej mi s-a întâmplat ceva uimitor, care m-a neliniștit multă vreme. Poeziile mele, oricum ar fi fost, mi se păreau întotdeauna cele mai bune. Curînd însă am băgat de seamă că emulii mei, care aduceau lucruri șchioape rău, credeau la fel și se mîndreau nu mai puțin, ba ceea ce mi-a dat și mai mult de gîndit a fost faptul că un băiat bun, dar cu totul nedotat pentru asemenea lucrări, care-l pune pe preceptorul său să-i facă rimele, nu numai că le considera cele mai reușite, dar pe deasupra era pe deplin convins că le făcuse el însuși. În fața unei asemenea erori și sminteli, inima mi se înfioră într-o zi, întrebîndu-mă dacă nu cumva și eu mă aflu în aceeași situație, dacă nu cumva poeziile acelea erau cu adevărat mai bune decît ale mele și dacă eu însumi nu apăream, pe drept, în fața băieților tot atît de smintit cum mi se păreau ei mie. Gîndul acesta m-a neliniștit foarte tare și vreme îndelungată, căci îmi era absolut cu neputință să aflu un semn exterior de recunoaștere a adevărului.“

Din această relatare reies următoarele, ca preludiviu al trăirilor și modurilor de comportare de mai tîrziu ale lui Goethe : Întîi : punctul de plecare al autoobservării sale. Observarea comportării altora

este întoarsă spre el însuși : autoobservarea nu izvorăște dintr-o nemulțumire lăuntrică, din ipohondrie, din autoanaliză, ci din contactul cu lumea înconjurătoare. Înzestrat cu un simț firesc al puterilor sale de băiat foarte dotat, el se consideră cel mai bun, cel mai iscusit, dar nu se întoarce spre propriu-i eu autooglindindu-se, ca unul ce și-ar socoti comportarea drept singurul lucru important, ci o face prin ricoșeu, pornind de la alții, veghează asupra-și prin văz, nu prin meditație.

Psihologia lui Goethe, ale cărei începuturi le aflăm în această relatare, nu pornește de la abisul fără fund al subiectului, ea nu este analitică, ci sintetică și are întotdeauna drept bază contemplarea, nu ideea, și nu simțirea. Să comparăm, de exemplu, confesiunile psihologice ale sfântului Augustin, ale lui Luther, ale lui Rousseau, ale tuturor romanticilor cu această autoobservare a lui Goethe ! Toți au privirea ațintită spre un punct din interior, care le-a fost rănit de cauze externe sau interne, care-i doare. Analizează sau judecă sufletele altora din ceea ce știu despre ei înșiși, sau îi folosesc pe ceilalți ca sonde, pentru a-și răscoli cu ele propriile lor răni : orice autoobservare psihologică creștină, protestantă, raționalistă, vădește, cu nuanțe diferite, această origine. Păgînismul înăscut al lui Goethe a făcut ca propriu-i suflet să nu-i apară ca un element subiectiv, ci ca unul obiectiv, al cărui comportament și ale cărui condiționări voia să le aprecieze în funcție de comportamentul și condiționările unor ființe existente în afara lui. Prin urmare, aici avem un prim exemplu pentru mult discutata și mereu rău înțeleasa *obiectivitate* a lui Goethe — un cuvânt care are o dublă semnificație ; din punct de vedere estetic, obiectivitatea aceasta înseamnă aplicație la

obiect, din punct de vedere, moral, echitate. Că aici nu e vorba de nimic altceva decât de două laturi ale aceluiași lucru, ne-o dovedește tocmai relatarea extrasă din *Poezie și adevăr* ; în limba germană avem un cuvânt care exprimă totodată esența estetică și pe cea morală a acestei însușiri : *Sachlichkeit* ¹. În vreme ce Goethe, băiat nevîrstnic, vedea concomitent cele trăite de el ca fiind trăite de un altul, în vreme ce, copil încă, făcea din subiectul său obiect, din starea lui sufletească un obiect de observație — și anume cu ajutorul lumii exterioare, pe care o cunoștea doar ca obiect, doar ca pe ceva întîlnit în viață, nu trăit intim — în aceeași vreme, el era obiectiv din punct de vedere moral, adică echitabil cu sine însuși, era propriul său judecător, întocmai cum ar fi fost dacă era vorba de altcineva, căuta să se elibereze de amorul propriu ce i-ar fi inspirat porniri pătinoare și i-ar fi încetșat privirea, să se aprecieze așa cum ar fi făcut-o fiind vorba de cineva indiferent ; era obiectiv și din punct de vedere estetic, adică limpede și explicit față de el însuși, voia să se privească, de parcă s-ar fi aflat în afară, ca un *alter ego*, să se cuprindă pe de-a-ntregul cu proprii săi ochi. La un copil vîi și opiniatru, aceasta reprezintă o luciditate aproape nemaiauzită. Nu e o întîmplare că băiatul, care și-a deschis în așa fel ochii asupra lui însuși, a devenit mai apoi bărbatul cel mai drept, cel mai drept și față de sine însuși. Căci ce deosebește echitatea lui Goethe de aceea a filantropilor, care vor să înțeleagă totul și să ierte totul, ce-i deosebește luciditatea față de sine însuși de aceea a ipohondrilor, a celor ce se observă pe sine și a celor ce-și autoanalizează sufletul pentru

¹ Obiectivitate.

a se căuta pe ei înșiși ? FiroSCOȘii ce-și închipuie că pricep toate cele de pe lume sînt toleranți, fiindcă au sentimentul tăinuit al propriei lor nulități și simt că au nevoie ei înșiși de toleranță, ca să existe. Ei nu au un punct de vedere personal, ci îl împrumută de fiecare dată pe al partenerului, adică încearcă să abordeze viața pornind de la eul aceluia, să gîndească cu gîndurile aceluia, să măsoare cu unitatea de măsură a aceluia : se viră în ființa străină și își închipuie că o înțeleg și că îi arată prețuire, renunțînd la propriul lor eu. Ei confundă obiectivitatea cu relativismul, lipsa de părtinire cu impersonalitatea, echitatea cu renunțarea la orice sentință : pe scurt, echitatea lor, însemnînd absența unei unități de măsură, este o noțiune pur negativă. Echitatea goetheană nu constă, însă, în faptul că el s-ar trage de-o parte, ci în aceea că se consideră drept ceva dat și se privește pe ei însuși ca pe ceva dat cu toate contururile și limitele. Goethe apreciază lumea pornind de la acest eu de neclintit, numai că nu tratează acest eu, cum o fac cei mai mulți oameni, ca pe ceva arbitrar, în afara lumii, ci ca pe ceva călăuzit de legi, grevat de răspunderi și făcînd parte din lume — ca pe ceva care nu numai că-i aparține, ci care este mai întîi el, iar în al doilea rînd este *El*. Încă o dată el se adresa eului său nu numai cu : „acesta sînt eu“, ci și cu : „acesta este Eu“.

Aici aflăm ceea ce deosebește luciditatea sa față de sine însuși de aceea a subiectiviștilor și a ipo-hondrilor. Aceștia nu reușesc niciodată să-și vadă propria lor ființă printre *celelalte* ființe ca pe un întreg rotunjit, ci mai curînd transformă întregul univers obiectiv într-o oglindă, într-un material al subiectului lor aflat mereu în mișcare, decît să se recunoască într-o oglindă ca o imagine, ca o

existență obiectivă ; înainte de toate, ei scormonesc mereu spre interior, în vreme ce Goethe năzuia să se arate în afară, în fața lui însuși și în fața altora.

Recapitulez pe scurt însușirile lui Goethe, pe care mărturiile cele mai timpurii ne îngăduie să le considerăm ca fiind înnăscute, esențiale și specifice : simțul pentru frumos, vanitatea, înclinația de a fabula, impulsul pedagogic, predispoziția religioasă, autoobservarea. Nu trebuie să se deducă de aici că acestea au fost singurele aptitudini primare ale lui Goethe, ele nu sînt decît acelea confirmate cel mai devreme prin mărturii, cele pe care le putem sesiza cel mai devreme ca atare. Mărturiile nu numai că ne informează despre ele, că ne comunică existența lor, ci ne înfățișează și manifestări concrete, gesturi, atitudini, acțiuni ale lui Goethe. Or tocmai aceasta ne interesează : despre oricare dintre predispozițiile care ne întîmpină în cursul vieții lui Goethe voi vorbi întotdeauna numai atunci cînd trăsătura respectivă apare ca manifestare exterioară, ceea ce la Goethe se tălmăcește prin producție sau acțiune ; simpla informație provenind de la un al treilea, fie acesta chiar Goethe însuși, că scriitorul era așa și așa, că cutare sau cutare lucru a avut înrîurire asupra lui, ne interesează numai atunci cînd înrîurirea sau însușirea, despre *existența* căroră ni se relatează, ne apare ca *înriurire* sau *însușire* întruchipate concret într-o acțiune, într-o manifestare exterioară sau realizare semnificativă. Nimic din ceea ce se atestă ca existent la Goethe sau ca avînd înrîurire asupra lui nu s-a pierdut, nimic n-a rămas nefertil, inform sau neexprimat : mai devreme sau mai tîrziu apare ca operă, sau, cel puțin, ca declarație despre el însuși. De aceea nu e nevoie nici-

odată să ne mulțumim cu mărturii *despre* Goethe, întotdeauna ne putem bizui pe mărturii ale lui Goethe însuși. Ceea ce apare în atestări mai târzii, sau își găsește mai târziu expresie în opera și în gestul lui Goethe nu trebuie să fie în mod obligatoriu ceva de ordin secundar. Întârzierea în timp nu definește neapărat o trăsătură sufletească derivată. Sentimentul naturii apare la Goethe abia când împlinește șaptesprezece ani și este cu siguranță una dintre forțele sale cele mai primare. Momentul care face actuală o capacitate potențială este o chestiune de hazard : realizările înseși, și nu circumstanțele apariției lor ne îngăduie să recunoaștem dacă sînt originare sau derivate, înnăscute sau însușite ulterior, originale sau imitații. Shakespeare scrie drame abia de pe la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, însă geniul său dramatic nu poate fi socotit derivat, nu e o însușire obținută ulterior, este una congenitală.

În viața creatorilor ne interesează numai ceea ce a devenit creație, a căpătat chip și are eficiență sensibilă, numai ceea ce e limpede și poate fi lămurit ca simbol. Acesta este motivul pentru care la adolescentul Goethe putem vorbi despre însușiri primare, însă nu despre trăiri primare ; despre trăiri primare, despre emoții primare ale sufletului său de copil *auzim* desigur, chiar încadrate în circumstanțele amănunțite, dar nu *vedem* nimic din ele nici în vreo acțiune semnificativă, nici în creație. Printre ele se încrie prima impresie pe care i-a făcut-o băiatului moartea, atunci când aceasta a pătruns în propria lui casă și a răpit frați și surori. Prin analogie cu propriile noastre trăiri din copilărie putem intui desigur ceva din fiorul primar ce l-a încercat atunci, dar modul cum s-a manifestat acesta în sufletul de copil al lui Goethe rămîne pen-

tru noi ceva transcendent, deoarece ne este relatat numai faptul în sine, nu și cum a fost. Dacă vrem să știm ce a însemnat pentru Goethe moartea ca trăire primară, va trebui să ne adresăm dramei *Prometeu*, scrisă la douăzeci și patru de ani, deoarece nu avem nici o mărturie în imagini mai timpurie :

*Cînd din adînci genuni de suflet
Simți zguduit amarnic tot...*

Firește, aceasta nu e o trăire primară a unui suflet de copil, iar versurile exprimă mai curînd teama de moarte decît fiorul morții, totuși în acest pasaj se păstrează și se revarsă în întregime fiorul morții, încercat în copilărie.

O a doua trăire primară a copilului Goethe a fost impresia pe care i-a făcut-o cutremurul de la Lisabona¹. Dar și despre această posedăm doar o relatare, nu o expresie poetică. Consecința ei va fi avut ecou în fiorul religios inspirat de atotputernicia necondiționată a lui Dumnezeu și neputința omului în fața fatalității. Goethe însuși descrie la adînci bătrîneți impresia care, după propria-i mărturie, „a zguduit foarte adînc pentru prima oară liniștea sufletească a băiatului“. Sentimentul, pe care *Poezie și adevăr* numai îl relatează, ori mai curînd numai îl indică, nu și-a găsit nici o expresie directă în producția lui Goethe. Căci nimic nu-i era mai străin decît gîndul de a se sfădi și de a polemiza cu Dumnezeu sau cu fatalitatea : în titanismul său, care-i sfida pe zei din mîndria inspirată de propria-i putere, nu exista nici un byronism ce-și arată colții, combătîndu-i pe zei din spirit de negație și din nemul-

¹ Cutremurul, care a distrus o mare parte a Lisabonei, a avut loc în 1755, cînd Goethe era în vîrstă de șase ani.

țumire față de felul cum e condus universul. Înfruntarea prometeică a zeilor nu implică nici o critică la adresa orînduielilor lumii, ea nu e ofensivă, ci defensivă. Însăși meditația lui Faust exprimă, desigur, o îndoială în ceea ce privește sensul vieții sale, nu însă o îndoială privitoare la sensul lumii obiective ; mai mult chiar, Faust suferă tocmai pentru că, din pricina insuficienței lui, nu poate fi pe măsura acestui sens al lumii, pe care-l intuiește, pe care ar dori să-l întruchipeze în el însuși. Nici chiar în atotcuprinzătorul *Faust* nu vedem nici un fel de consecință a acelui prim fior : îndoiala.

Așadar, această trăire primară a fost realmente intensă, dar nu persistentă și, înainte de toate, nu de natură să fi contribuit la formarea structurii lui Goethe, chiar dacă scriitorul se referea la ea ca la primul imbold ce l-a făcut să mediteze asupra divinității. Dar faptul acesta e aproape într-o mai mare măsură riscant decît fără folos. Fiindcă ceea ce ar fi putut fi declanșat de evenimentul arătat a fost, după propria relatare a lui Goethe, meditația asupra sensului și justiției orînduiei divine a lumii, or tocmai în direcția aceasta nu s-a mișcat niciodată gîndirea lui Goethe : el s-a ținut toată viața departe de orice speculații abstracte moral-teologice. A aprofunda sfînta enigmă a universului însemna pentru el a înțelege forțele ce se revelau și acționau în fenomenele înseși, în evenimente și circumstanțe. Dar ce altceva se putea opune acestei strădanii decît tentativa de a iscodi înapoia fenomenelor, pentru a le descoperi țelul ? Nici cauzele, nici țelurile, adică mijloacele omenești de explicitare, nu-i stăteau la inimă lui Goethe, ci fenomenele înseși, adică formele și forțele divine, precum și con-

tinua metamorfoză și acțiune reciprocă a amindurora.

Se poate deduce că tot atât de puțin ca prima lui îndoială a contribuit la formarea caracterului lui Goethe și faimoasa trăire primară a băiatului, întâia lui dragoste, aceea pentru Gretchen din Frankfurt.

Și această trăire ne stă la dispoziție tot numai ca relatare, nu ca expresie poetică, deși respectiva relatare constituie una dintre cele mai delicate idile din *Poezie și adevăr*. Totuși, în *Poezie și adevăr*, povestirea despre trezirea erotică a lui Goethe formează materialul, nu conținutul narațiunii (în genere, folosindu-se autobiografia lui Goethe ca izvor, se comite lesne eroarea de a se confunda materialul cu conținutul : materialul este reprezentat de acțiunea reciprocă dintre un tânăr genial, pe de o parte, și, pe de alta, forțele și circumstanțele culturale ale rococoului pe cale de istovire în Germania. Conținutul constă în sentimentul universal al unui înțelept bătrîn care-și plimbă privirea pe deasupra tuturor lucrurilor și pentru care cele trecute, așadar și propriul său trecut, au doar semnificația unui simbol ; tot ceea ce tânărul Goethe a cunoscut ca trăire primară este pentru bătrînul Goethe o trăire ce a contribuit la formația lui — astfel încît în opera aceasta lucrurile stau aproape invers față de celelalte opere simbolice ale sale : aici el înfățișează o trăire de formație, amintirea tinereții sale, folosind ca material o trăire primară, constînd în chiar această tinerețe). Tocmai de aceea, descrierea dragostei pentru Gretchen nu este în *Poezie și adevăr* expresia acestei trăiri, ci expresia amintirii ei. O expresie poetică directă a episodului

nu avem, ca de pildă în *Suferințele tânărului Werther*.

Cazul acesta ne înfățișează clar deosebirea dintre expresia directă a fiorului și amintirea ce reflectă cele trecute. Dragostea din Wetzlar apare ca expresie în *Suferințele tânărului Werther* și ca relatare în *Poezie și adevăr*. Poeziile scrise de băiat despre sau pentru prima lui iubită s-au pierdut ; ele ne-ar fi dovedit, încă mai mult decât primele cîntece din Leipzig, că trăirea lui nu ajunsese încă la o formă de expresie proprie, ci folosea formulele rigide preluate din cultura vremii : aceasta însemnează fie că trăirea primei iubiri n-a fost suficient de intensă ca să sfărîme convențiile culturale, în cadrul cărora s-a produs, fie că nu era încă destul de proprie, de specifică, de goetheană, ca să aibă nevoie de o expresie proprie. A fost o dragoste tipic copilărească, încă nu una goetheană.

Tocmai pentru că iubirea, și anume iubirea transfigurată în plăsmuire poetică, este focul cel mai profund și cel mai intim al lui Goethe, acest foc are nevoie de timp mai îndelungat, ca să răzbată în puritatea lui, ca să străpungă straturile mai apropiate ce-i stăteau înaintea, adică acelea aflate mai în preajma influențelor lumii înconjurătoare. Inima aceasta își află glasul propriu mai tîrziu decît epiderma, simțurile se trezesc mai devreme decît sufletul. Iar pe de altă parte, ceea ce se află cel mai aproape de lumea înconjurătoare, și anume latura cea mai superficială, cea mai de suprafață, este mlădiată, influențată, modelată, pusă în mișcare, colorată de această lume înconjurătoare. Răzbaterea inimii spre un glas propriu, sau revărsarea, într-o ființă, a focului ce se află în focarul ei se

pot petrece treptat sau exploziv, în forma unei evoluții, ori, respectiv, a unei crize; -afinarea și mlădierea unei ființe pot avea loc pornind de la simțuri, din exterior spre interior, prin pătrunderea mereu mai în adânc a unei lumi dinafară ce-și exercită acțiunea modelatoare, sau din interior spre exterior, prin răzbaterea continuă, fie bruscă, fie treptată, a focului din centru.

La tînărul Goethe se întîlnesc ambele procese : un proces de formație ce acționează din exterior spre interior, pus în mișcare de lumea rococo din acea vreme, și un imbold vital ce înmănușează forțe titanice, erotice, religioase, acționînd dinspre interior spre exterior. La el, cele două procese nu se stînjenesec reciproc și nu intră în contradicție, într-o mai mare măsură ele conlucrează după un plan precis, așa cum muncitorii sfredolesc un tunel pornind din ambele capete, pentru a se întîlni în centru. La Goethe, primul front de atac al străpunerii e Strassburgul.

Pînă în perioada Strassburgului știm desigur cîte ceva despre procesul ce a acționat din interior spre exterior, dar de văzuț nu-l vedem, deoarece are loc într-un for intim ferecat și n-a ieșit încă la iveală : trăirea primară încă nu și-a găsit glasul propriu, adică manifestarea literară. Dimpotrivă, procesul ce acționează dinspre exterior către interior poate fi urmărit, căci el acționează pornind de la suprafață.

În perioada legăturii amoroase de la Frankfurt, un zeu i-a îngăduit lui Goethe să spună ce pătimește, dar încă nu să pătimească ceva ce să fi avut nevoie și să fi fost vrednic de spusele sale. Încă de-atunci Goethe era în posesia unui material de viață propriu, dar nu poseda și forța vi-

tală proprie, capabilă să-i dea un chip goethean. Dragostea lui Goethe o vom afla de asemenea acolo unde el devine capabil să spargă formele străine ale galanteriei oferite de rococo și să dezvăluie vechea taină a iubirii ca pe o nouă poezie a dragostei. Ca atare, mica Gretchen din Frankfurt rămîne pentru noi doar materialul unei idile din *Poezie și adevăr*; relatarea despre această dragoste ne spune doar cum a văzut-o bătrînul Goethe, nu cum a fost, iar în ființa lui Goethe ea va fi acționat numai ca un eveniment amuzant, nu ca unul creator.

PRIMELE FORȚE MODELATOARE

Între trăirile primare, adică emoțiile cărora omul le e expus datorită structurii sale interioare, și trăirile de ordin cultural, adică influențele și întâmplările spiritual-istorice, concepțiile gata constituite derivînd din artă, știință, religie, mai există încă o serie de forțe ce modelează încet și tainic, care nu pot fi considerate drept trăire primară, fiindcă nu sînt date de natura intimă a omului, și nici nu pot fi socotite trăiri de ordin cultural, deoarece nu reprezintă ceva cristalizat într-o anumită formă, ceva propriu-zis spiritual. Începutul și sfîrșitul înrîuririlor lor nu poate fi stabilit cu precizie, amploarea înrîuririlor lor nu poate fi delimitată, deoarece nu se preschimbă nemijlocit în formație, ci își vădesc puterea abia pe încetul. Ca *circumstanțe*, și nu ca *evenimente* acționează casa, familia, orașul, peisajul, poporul,

împreună cu tot inventarul lor spiritual-senzorial, pe scurt, așa-numitul *mediu*, care e considerat adesea aproape ca factorul determinant, atotputernic în formarea unui om. De fapt, cu cât se află pe o treaptă mai joasă, cu atât mai mult e influențat un om tocmai de acești factori, și cu cât e mai creator, cu atât mai mult îi condiționează el însuși. Când e un om de acțiune, cu atât mai mult se folosește de ei, când e un artist, cu atât mai mult îi transfigurează.

Mediul în care a copilărit Goethe ne este cunoscut din relatarea existentă în *Poezie și adevăr*, unde scriitorul a făcut din el *materialul* povestirii sale literare. Casa cu cerdac zăbrelit, tatăl, mama, rude și cunoscuți, izul vechiului oraș imperial cu clădirile sale, cu ungherele și ulițele sale, cu butucii de măcelărie, cu podurile, cu atmosfera arhitecturală și meșteșugărească, istorică și peisagistică, toate acestea ni le-a înfățișat bătrînul Goethe în amintirile sale. Și aici se pune întrebarea : ce anume din atmosfera casei Goethe și a vechiului Frankfurt a devenit în opera tînărului Goethe expresie, și nu numai relatare ? Ce plante goetheene au prosperat în această atmosferă a vechiului Frankfurt — așa cum în unele cîntece ale lui Dante respiră Florența, iar în dialogurile lui Platon, Atena ? Această atmosferă nu e, firește, reconstituită prin enumerarea unor recuzite și culise ce alcătuiau mediul înconjurător, vechiul Frankfurt nu e evocat poetic prin pomenirea palatului Römer ¹, Veneția prin citarea catedralei San Marco sau a Campaniei (așa cum de exemplu unii poeți moderni cred că au captat spiri-

¹ Palatul primăriei din Frankfurt pe Main.

tul erei mașinilor, scriind versuri despre elice și carburator). Conținutul și starea de spirit ale unei epoci sau ale unui mediu sînt captate din conceptele lor materiale tot atît de puțin precum buchetul unui vin se află în eticheta lipită pe sticlă.

Urmele mediului în care și-a petrecut copilăria la Frankfurt se regăsesc relativ tîrziu în producția lui Goethe, și chiar și atunci vorbește mai mult amintirea ulterioară decît momentul respectiv. Izul specific al vechilor case burgheze, cu scări și unghere, cu încăperi interzise și zăvorîte, unde se păstrează fructe uscate, mușamale, săpun și troace, ne învăluie pentru prima dată, dens și aproape lugubru, la începutul primei versiuni a romanului *Wilhelm Meister* — acolo unde se descrie descoperirea recuzitelor de teatru. Numai acolo este transfigurat nemijlocit în literatură acest iz specific. În redactarea mai tîrzie a *Anilor de ucenicie* amintirea devine precumpănitoare, iar mediul este numai descris, nu și exprimat. În prima versiune a romanului încă mai adie mediul însuși. În *Poezie și adevăr*, Goethe vorbește despre lumea copilăriei lui, nu din interiorul ei.

Dacă prima versiune a romanului *Wilhelm Meister* ne redă izul casei Goethe, larma și atmosfera animației *citadine*, firește tratate mai exterior și cu un mai pronunțat caracter de recuzită, ne întîmpină în *Sărbătoarea bîlciului din Plundersweilern*, apoi și în *Faust* II, act. III. E drept acolo Goethe redă mai mult forfota și larma tipică unui iarmaroc anual decît cele specifice Frankfurtului, care sînt totuși indicate prin cîteva pronunții dialectale în vorbirea lui Hanswurst și a Șarlatanului : de aici și numai de aici putem deduce că imaginile prezentate în această farsă de

carnaval prelucrează impresii chiar din *Frankfurt* ; în genere, pentru a controla cel mai bine părerile noastre despre originea și plăsmuirea unei opere, lăsăm deoparte toate cunoștințele pe care le-am obținut asupra ei pe alte căi decât opera însăși, apoi ne întrebăm ce ne mai comunică în plus opera. Numai ceea ce ne mai vorbește din opera însăși, după separarea tuturor acestor adaosuri biografice, constituie un conținut goethean și îi aparține esențialmente lui.

Încă mai dificilă decât depistarea urmelor mediului concret, oraș și casă, în care a crescut băiatul, este identificarea influenței mediului uman asupra creației și atitudinii lui Goethe. Dificultatea provine nu numai din faptul că această influență, îndeosebi cea mai importantă, aceea a părinților, este mai mobilă, mai stăruitoare, oarecum mai puțin statică decât cea concretă — se mai adaugă în plus și faptul că în copilul însuși sînt prezente încă de la naștere însușiri ale părinților. Educația dată de părinți nu face altceva decât să dezvolte multilateral, din exterior, ceea ce a și fost încarnat în copil, din interior, prin propriul lor sînge. În mărturiile referitoare la părinți va fi întotdeauna greu să distingem între datele înnăscute și cele inculcate prin educație. În ceea ce un copil datorează părinților săi eul și noneul se întîlnesc oarecum într-un punct neutru. Factorul înrîuritor și efectul său, factorul înnăscut și cel inculcat nu numai că se amestecă, dar sînt una, în orice caz pentru noi imposibil de deosebit. Goethe a indicat în cîteva stihuri, care au devenit bun comun și loc comun, elementele firii lui, explicabile prin sîngele și originea sa.

În aceste versuri ¹, el își definește firea ca fiind determinată de însușirile înnăscute, nu obținute prin educație, și totuși „rostul serios în viață” s-ar putea explica desigur și ca o consecință a educației.

Despre educația primită de Goethe ne relatează lucrarea *Poezie și adevăr*, depun mărturie câteva teme școlare ale băiatului. Îndată ce vine vorba despre educație, ne gândim fără să vrem mai întâi la tatăl acestuia, în vreme ce doamna consilier ne evocă viu mai mult lumina, aerul, atmosfera umană generală. Tatăl, cu felul său de a fi, de un pedantism sec, cu firea sa robustă, dominatoare, totuși nu lipsit de un vis păstrat în taină, ascuns aproape cu jenă, nu lipsit de imboldul tănuț de a parveni, inerent (cel puțin înainte de „perioada fondatorilor” ²) tuturor burghezilor germani încă nu pe de-a-ntregul decăzuți, chiar dacă destul de limitați și de tabietlii, acționează ca elementul activ al familiei, mama mai mult ca elementul productiv, vegetativ. Tatăl ținea să se impună, autoritatea lui era aproape împovărătoare și incomodă,

¹ Statură, tata-mi dăru
Și-un rost serios în viață,
Măicuța, gust de-a povesti
Și firea cea glumeață.

Bunicul cu ochi dulci privea
Femeile — ca mine.
Burica aurul iubea
Și-astă boală-mi curge-n vine.

² „Perioada fondatorilor” (*Gründerjahre*) include anii dintre 1871 și 1873, când, ca urmare a datoriilor de război plătite de Franța învinsă, au fost fondate în Germania multe întreprinderi comerciale, adesea fără o bază solidă. „Perioada fondatorilor” a eșuat repede în „crahul fondatorilor”, marcat de numeroase falimente.

iar copiii o resimțeau adesea ca pe o constrângere, deși tradiția familială și pietatea filială erau pe vremea aceea legi mult prea ferme și prea respectate instinctiv, pentru ca autoritatea paternă să fie pusă la îndoială și ponegrită în conștiința copiilor. Cu toate acestea, pînă și din amintirile foarte bătrînului Goethe reiese că el i-a arătat tatălui său mai mult o pietate legitimă, decît o dragoste spontană.

Mama, dimpotrivă, era pur și simplu acolo și nu trebuia decît să fie de față, pentru a-și exercita înrîurirea și pentru a înviora; era o femeie ce împrăștia în juru-i căldură sufletească prin prezența ei plină de vioiciune și de mulțumire de sine. Ea n-a fost — ceea ce s-a încercat să se facă dintr-însa, desigur din recunoștință față de mama semizeului — o femeie excepțional de înzestrată sau chiar genială (țin să precizez că nu acord epitetul de „geniale“ nici chiar femeilor cunoscute prin mari realizări, ca Safo sau Ecaterina a Rusiei, ci sufletelor feminine mari prin însăși feminitatea lor, prin ținuta lor în viață și felul lor de a gîndi, cum a fost Caroline Schlegel¹). Mama lui Goethe n-a fost decît o femeie burgheză, foarte frustă, spontană, cu o alcătuire sufletească atrăgătoare, sprintenă și de o voieșie robustă, era înzestrată cu cele mai bune trăsături ale femeii burgheze din Germania, îndeosebi din Germania de sud, era casnică și destoinică, iar pe

¹ *Caroline Schlegel*, născută Michaelis (1763—1809), a fost soția lui August Wilhelm Schlegel, apoi a lui Friedrich Schelling. Este autoarea unor apreciate *Scrisori*. A denunțat morala aristocrației și a micii burghezii filistine și a militat pentru drepturile femeii, susținînd îndreptățirea acesteia de a-și dezvolta în mod liber personalitatea.

deasupra nepăsătoare și vicioasă pînă la joacă, pînă la cochetărie, revelînd și acel minus de rigoare logică și de rigiditate morală, fără de care o femeie este numai pe jumătate femeie. Rațiunea ei sănătoasă izvoră din temperament nu din intelect, ideile ei inteligente proveneau din inimă, nu din creier. Dacă o elogiez pentru virtuțile ei burgheze, mă gîndesc, firește, la faptul că în epoca aceea burghezul mai era încă *civis*¹, nu *bourgeois*², că mai exista încă o viață citadină independentă, cu un spirit propriu, o natură proprie, o cultură proprie, că pe atunci burghezul mai era încă un produs și un purtător activ al unei obștii politice orășenești, al unei *polis*³, al unei cetăți, al unei colectivități.

Dar ceea ce ne interesează aici nu este monumentul pe care Goethe l-a ridicat ca scriitor părinților săi, ci monumentul ce și l-au edificat ei înșiși în îndeletnicirea de scriitor a lui Goethe. Influența lor a pătruns prea total, prea o dată cu lumina și aerul în firea lui Goethe, pentru ca acesta să se desprindă de ea fie și în unele privințe. Un anumit mod metodic și aproape pedant de a lucra, practicat de băiat, așa cum reiese din exercițiile lui școlarești, pe care, corespunzător relatării din *Poezie și adevăr*, nu l-a dezmințit nici în producția infantilă de romane și care e atestat și de manuscritele sale, de timpuriu pînă la adînci bătrîneți, pe scurt „rostul serios în viață“ va fi fost moștenit, cum crede Goethe, de la tatăl său, sau va fi rezultat ca o consecință a educației paterne. Goethe a fost fericit și datorită faptului că părinții săi erau pentru el mai mult umanizarea unei atmosfere, mai

¹ Cetățean (*lat.*).

² Burghez (*fr.*).

³ Cetate (*gr.*).

mult o putere ce se infiltra domol și-dirița cu blindețe decît una ce acționa distinct, stînjitor, obstinată în intervențiile ei. Datorită caracterului tatei, care era nu numai voluntar și opiniatru, ci aproape tonos, ar fi putut să apară de timpuriu pericolul unui conflict între înclinațiile băiatului și țelurile și opiniile tatălui ; pentru Goethe, ținînd seama de elasticitatea lui, de maleabilitatea și de capacitatea lui de a răbda, tatăl ar fi fost, oricum, un tiran neobișnuit de rău și de dur, dacă i-ar fi periclitat în mod serios evoluția, procesul de creștere liniștită și în același timp rapidă, firească și în același timp viguroasă. Dar orice pericol posibil din partea tatălui (pericol ce pare a fi devenit realmente fatal pentru mai slaba Cornelia, sora lui Goethe, și care a exercitat o presiune împovăraătoare asupra familiei într-o perioadă mai tîrzie, cînd Goethe ieșise din sfera de influență paternă) a fost paralizat de la bun început de mamă. Deși călăuzindu-se după principii mai puțin sistematizate și lipsită de autoritatea personală a stăpînului casei, mama lui Goethe a avut în casa lor rolul preocupărilor, datorită mării ei plenitudini și vitalități, datorită temperamentului ei, un temperament cu aceeași orientare ca al fiului său. Întruchipînd atît de plenar atmosfera goetheană, ea nu apare ca o influență distinctă, ca un eveniment izolat în cadrul producției lui Goethe. Oare, în afara acestei influențe necontrolabile, de atmosferă, părinții lui Goethe vor mai fi lăsat urme ca tipuri umane în creația lui Goethe, vor fi imprimat ei în sufletul copilului impresii declanșatoare de fantezie, în așa fel, încît scriitorul să-i fi făcut involuntar să apară în opera lui ? Aceste ecouri ar trebui diferențiate de monumentele în care a

dorit în mod conștient să-i veșnicească. Asemenea monumente plănuite conștient le-a ridicat în *Poezie și adevăr*, mamei sale, desigur, și în *Goetz von Berlichingen* și în *Hermann și Dorothea*, deși în privința acestora am putea sta la îndoială, întrebându-ne dacă avem a face cu o imagine tipică impusă inconștient de amintire, sau, dimpotrivă, cu utilizarea conștientă a unui model. Chipul tatălui nu l-aș mai putea recunoaște nicăieri în operele lui Goethe, deoarece tipul bărbatului onorabil, așezat, ordonat, aflat în anii maturității, care apare adesea la Goethe, e prea nediferențiat în operă și prea frecvent în realitate, ca să poată fi pus pe seama amintirii tatălui.

Nici alte impresii de copil ale lui Goethe, produse de persoane, n-au lăsat urme identificabile în operele sale. Cornelia însăși, sora lui dragă, o ființă tot atât de demonic nefericită, cum Wolfgang a fost demonic fericit, nu ne este evocată decât în *Poezie și adevăr*. Credem a recunoaște câteva din trăsăturile ei în figura Aureliei din *Wilhelm Meister*, dar numai așa cum, întâlnind pentru prima dată un om, ne tulbură unele asemănări vagi cu cineva cunoscut.

LEIPZIG

Pînă în perioada studenției petrecute la Leipzig, procesul de autoformare a lui Goethe ne este cunoscut numai fragmentar, iar în cea mai mare parte ne vedem nevoiți să apelăm la relatări sau să tragem concluzii asupra obîrșiei lui din aprecieri ulterioare ale lui Goethe, conform zicalei :

copilul este tatăl bărbatului matur. Începînd de la vîrsta de şaptesprezece ani, cînd s-a înscris la Universitatea din Leipzig, Goethe ne-a lăsat un şir neînterupt de mărturisiri directe, de toate gradele şi treptele, care înfăţişează nu numai seismograma emoţiilor sale, ci înseşi emoţiile în imagini conturate prin cuvinte. Cum a fost copilul Goethe, ce a trăit şi ce a învăţat auzim de la alţii sau putem să deducem cu mai multă ori mai puţină certitudine. Dar de la studentul din Leipzig pînă la olimpiantul din Weimar *vedem* toate fazele existenţei sale. Aşadar, începînd de la perioada petrecută în Leipzig nu ne mai adresăm amintirilor lui Goethe, ci confesiunilor, autocaracterizărilor sale contemporane.

Înainte de a stabili înrîuririle dinafară şi reacţiile ce s-au produs la Leipzig, să mai aruncăm o privire de ansamblu asupra tînărului „mulus”¹ de şaisprezece ani, să vedem în ce stare se afla instrumentul sufletesc, pe care urma să fie cîntate noile melodii.

Cînd a intrat la Universitatea din Leipzig, Goethe era un adolescent copt de timpuriu, cu o pregătire relativ universală, instruit, datorită educaţiei meticuloase îndrumate de tatăl său, mai ales în privinţa cunoaşterii limbilor străine, un băiat care-şi da o extrem de mare importanţă, se observa pe sine şi îi cerceta pe oameni cu o privire limpede şi critică, aproape batjocoritoare, cunoscuse zbuciumul unei iubiri, care-i înviorase inima şi îl făcuse clarvăzător, era familiarizat cu preocupări omeneşti ce depăşeau sfera de influenţă a casei sale, se iniţiase prea devreme, datorită poveştii

¹ Catîr (*lat.*). Nume dat în Germania tinerilor în pragul înscrierii la Universitate.

cu Gretchen și scandalului ce i-a urmat¹, în laturile ascunse și dubioase ale societății, din care pînă atunci nu cunoscuse decît fațada cea frumoasă și aspectul exterior onorabil.

Încă mai înainte de a depăși anii copilăriei, cîștigase o experiență relativ vastă și profundă, citise mult, învățase și trăise, pe plan sufleteș și social, nu mai puțin, era copt de timpuriu datorită predispozițiilor sale și primelor intervenții ale soartei, dar încă lipsit de capacitatea de a se exprima pe deplin, încă nu conturat ca individualitate, ci deocamdată prizonier al formelor morale și spirituale specifice structurii burgheze germane.

O încercare copilărească de a depăși aceste limite, oricît de plăcute și de bine statornicite erau ele, în direcția misterului și a necunoscutului, este adeziunea lui la un mic cerc francmasonic, despre care aflăm din corespondența purtată cu Ludwig Ysenburg von Buri în cursul anului 1764—1765. Elementele iraționale, care dormitează în om, fără a putea fi extirpate, și care nu-și găseau în Germania raționalistă de pe atunci un cîmp de afirmare publică, legitimă, își deschideau albi mai mult sau mai puțin adînci spre organizațiile masonice. Setea de miracol și mister, căreia viața publică din epoca lui Friedrich și a lui Voltaire nu-i oferea nici o hrană, încerca să se potolească prin simulacre magice și mistice, care, în absența

¹ Cercul de tineri, din care făcea parte Gretchen, a fost acuzat de falsificarea unor acte. Adolescentul Goethe, de o inocență totală, a fost anchetat și el. Faptul acesta, ca și întreruperea brutală a idilei lui cu Gretchen, obligată să părăsească orașul, l-a zguduit atît de profund, încît a căzut grav bolnav, ca ori de cîte ori trecea printr-o serioasă criză sufletească.

unui elan și a unei plenitudini sufletești, în absența simțirii și a credinței pătimase, nu depășeau desigur formulele și misterul decorativ, riturile complicate, fără religie și vrăjitoriile fără vrajă. Încă din aceea vreme, Germania spirituală era irigată pe dedesubt de valul care avea să izbucnească mai târziu la suprafață datorită unor magicieni semiautentici ca Saint-Germain¹ sau unor șarlatani geniali ca Alessandro Cagliostro², și care, în francmasonerie, conferea țeluri și conținuturi raționaliste unui ceremonial magic.

Mai târziu, Goethe s-a ocupat de mai multe ori și în creația lui cu această tendință, pozitiv în *Tainele*, negativ în *Marele Coft*³. Corespondența, tot atât de ceremonioasă și goală de conținut, cu șeful acelei pseudoasociații secrete poate fi considerată drept un preludiu pueril la aceste opere. În această corespondență există totuși două aspecte cu valoare de simbol pentru Goethe: adeziunea lui la o asemenea asociație secretă, luată ca atare, și autodescrierea sa, autodezvăluirea pe care o întreprinde atunci când își dă adeziunea. Oricît de grotesc ar fi episodul, vom recunoaște totuși în el acțiunea confuză și încă neîndestu-

¹ Conte *Saint-Germain* (m. 1784) — aventurier francez, discipol al lui Cagliostro; pretindea că este în vîrstă de mai multe secole.

² *Giuseppe Balsamo*, zis *Alessandro*, conte *de Cagliostro* (1743—1795) — medic italian, șarlatan abil, adept al ocultismului, s-a bucurat o vreme de mare trecere la curtea lui Ludovic al XVI-lea.

³ Titlul lui Cagliostro ca șef al uniunii masonice pe care o fundase. În vremea șederii sale la Paris, Cagliostro s-a compromis în faimoasa „afacere a colierului” și a fost exilat. Comedia *Marele Coft* a lui Goethe dezvoltă această temă, realizînd o imagine satirică a stărilor de lucruri din Franța, care au dus la revoluție.

lătoare a unui impuls omenesc fundamental, fără de care nimeni nu s-a afirmat ca geniu, ca să nu mai adăugăm și ca scriitor : căutarea miracolului, și anume a miracolului din viața reală, proprie, actuală. „*J'ai toujours cherché le merveilleux*“¹ spune și Napoleon. Goethe n-ar fi fost un viitor poet, dacă, la trezirea spiritualității lui proprii, n-ar fi privit în jurul său, în căutarea unor forme și mijloace apte pentru realizarea miracolului, dincolo de căile burgheze strict delimitate. Faptul că miracolul nu i s-a prezentat într-un mod mai profund decât erau aceste asociații, faptul că nu i se revelase încă de loc taina că ziua ascunde mai mult miraculos decât amurgul, toate acestea se explică din circumstanțele speciale ale epocii și ale vârstei sale, din care pricină prima lui evadare conștientă în țara minunilor a trebuit să eșueze într-un fel cam jalnic și comic.

O importanță aproape mai mare decât dorința sa de a deveni membru al unei asemenea grupări secrete o are în acest episod autodescrierea pe care și-o face Goethe, cea dintâi mărturie directă a obiectivității sale. Avem a face cu autooglindirea unui adolescent foarte inteligent, foarte critic, foarte satisfăcut de sine.

„Una dintre lipsurile mele principale stă în aceea că sînt cam violent. Cunoașteți, desigur, temperamentele colerice ; dimpotrivă, nimeni nu uită mai ușor decât mine o jignire. În rest, sînt foarte obișnuit să porunțesc, totuși acolo unde nu am nici un cuvînt de spus, las lucrurile în voia lor.“

Corespondența, din care am desprins acest pasaj, denotă pasiune și vanitate, spirit de auto-

¹ Am căutat întotdeauna miraculosul (fr.).

observație și istețime orientată spre exterior. Acestea sînt însușirile pe care le-a luat cu sine în viața liberă ce-l aștepta la Leipzig, ele sînt coardele ce aveau să vibreze cu deosebire acolo și să înceapă a răsună.

Primele semestre petrecute de tînărul Goethe la Leipzig poartă caracterul unei duble expansiuni : una de adaptare și una de asimilare. După îngrădirile impuse de educația paternă și după studiile desfășurate conform unui program prestabilit, pe care adolescentul îl depășise de mult, orașul Leipzig îl întîmpină ca o lume plină de un material nou — atît material cultural, cît și material de viață. Dincolo de ceea ce îi puteau oferi profesorii, și chiar veneratul Gellert, se simțea eliberat și îmbogățit datorită vieții de societate, care, în contrast cu tihna frankfurteză, îi făcea impresia de metropolă, ba chiar de „mic Paris“. Din scrisorile sale deducem că *observația* însăși și participarea la observațiile altora îi făceau plăcere, și că vanitatea sa sporea. Se simte cît de larg deschidea ochii, ca să prindă totul cu sete și cum își propunea să nu scape nimic. Relatările expediate de la Leipzig surorii sale sînt străbătute de un zel didactic, pedagogic, fiind redactate mai puțin din dorința de a se exprima pe sine, cît mai ales pentru a arăta tot ceea ce vede, observă, poate acum. Își propune să descrie lumea din Leipzig și să se descrie pe sine însuși, compune scrisori și poezii în franceză, în engleză, își traduce relatările în versuri germane, utilizînd o metrică variată, recurge la versurile albe, pe atunci cele mai moderne, la hexametri, oarecum cu un surîs de vanitate : „pot s-o fac și pe asta“, nu pierde nici un prilej de a se referi la dibă-

cia lui, la superioritatea lui, la erudiția lui și de a și le pune în lumină.

Scrisorile din Leipzig sînt mult mai puțin o expresie spontană a sentimentelor și trăirilor lui reale, cît mai ales semnele unei tentative de a se apropia de un anumit tip ideal de viață frivolă, opulentă, elegantă, de a întruchipa în el un *grand seigneur* al spiritului. Trebuie spus că poseda într-adevăr unele trăsături de acest gen — după propria spusă a lui Goethe, dorințele noastre (în cazul de față, imaginile visate, idealurile noastre) sînt presentimentele capacităților noastre; dar pornirile de filfizon, de vanitos, de tînăr dornic să-și trăiască viața cu patimă, de cochet săltăreț, de franțuzit, porniri ce apar în comportamentul său de atunci nu ilustrau atît însușiri goetheene, cît mai ales expresii ale contradicției dintre natura lui adevărată, desigur extrem de plină de vitalitate, extrem de bogată, și formele sociale și culturale, în care era obligată să se consume. Căci încă nu izbutise să facă din vanitatea sa o unitate de măsură a lucrurilor, să-și impună o comportare autentică, independentă față de societate: mai mult chiar, credea că trebuie să-și pună în valoare eul înveșmîntîndu-l în formele lumii elegante din Leipzig.

Cum i se potrivea, însă, unui uriaș tînăr cochetăria și zbenguiala, strălucirea falsă și frivolitatea rococoului din Leipzig, ne dăm seama dintr-o relatare glumeață, de loc măgulitoare și nici ostilă, relativ verosimilă, datînd din vara anului 1766, pe care o aflăm în corespondența dintre doi prieteni din Frankfurt ai tînărului Goethe:

„Goethe a rămas fantastul orgolios care era cînd am venit aici. Dacă l-ai vedea acum, ori ai turba

de mînie, ori ar trebui să te tăvăleşti de rîs... În mîndria lui, se și îmbracă întocmai ca un filfizon, toate hainele lui, oricît ar fi de frumoase, sînt de un *gout* atît de trăsnit, încît el se deosebește de tot restul Academiei. Totuși puțin îi pasă de asta, poți să-i reproșezi nebuneala cît vrei... Toate gîndurile și năzuințele lui n-au alt scop decît să placă domnișoarei lui și lui însuși. În societate se face pretutindeni mai mult ridicol decît plăcut... A luat-o pe un drum cu totul insuportabil."

O scrisoare ulterioară a aceluiași corespondent ne lămurește că Goethe își însușise acest comportament numai cu scopul de a-și masca, prin flirtul cu o cochetă, dragostea nefericită pentru o fată dintr-o pătură socială inferioară. Corespondentul pune în lumină și laturile bune ale studentului din Leipzig :

„E mai filozof și mai moralist decît oricînd, și, oricît de nevinovată îi e dragostea, el și-o dezaprobă totuși. Ne ciondănim adesea din pricina asta, însă indiferent de ce părere adoptă el, victoria îi aparține ; căci tu știi cît e de capabil să dea greutate chiar și unor argumente aparente“.

Oricum ar fi, aceste scrisori și, încă mai mult, scrisorile adresate Cornелиei ne destăinuie o stare sufletească de încordare maximă și confuzie. Și totuși, această încordare extremă e un indiciu al genialității goetheene. Dacă ar fi luat o înfățișare firească și echilibrată în formele frivole și superficiale, căroră încerca să li se adapteze, studentul din Leipzig ar fi putut să devină un Gellert sau un Wieland, nu însă un Goethe. Cu cît plenitudinea sufletească, tensiunea și elasticitatea unei naturi sînt mai mari, cu atît mai incomode, mai apăsătoare, mai nefirești sînt pentru ea circumstanțele ce nu i se potrivesc. Comportamentul de filfizon al

lui Goethe la Leipzig nu este decît o primă formă a luptei dintre viața primară și universul modelator; întrucît afirmarea propriei sale firi, eliberarea și despovărarea de tensiunea ce-l strîmtoară s-au putut produce abia la Strassburg, datorită lui Herder, deducem că la Leipzig Goethe era mai mult un om disimulat, ascuns într-un înveliș fals, decît unul vădit genial. „Nefirescul“ trădează adesea doar dezacordul dintre stările de lucruri valabile pentru o societate și natura înnăscută a unui om. Oamenii activi, napoleonieni, sînt pîndiți în lumea burgheză limitată de pericolul de a deveni infractori, oamenii productivi, goetheeni, de pericolul de a deveni nebuni. (Firește, nu toți nebunii sau infractorii ascund un Goethe sau un Napoleon!) Numai atunci cînd posedă un geniu demonic, fatal, numai atunci ei ajung stăpînitorii sau conducătorii lumii devenite prea strimte, care mai întîi îi amenință pe ei cu nimicirea. Toate geniile foarte mari se găsesc la un moment dat în fața alternativei : *Aut Caesar aut nihil*¹. Un asemenea pericol se poate vădi uneori în forme mai mult tragice, alteori în forme mai mult comice; oricum, pericolul totuși rămîne. Și Goethe s-a aflat în pericol la Leipzig, datorită plenitudinii sale sufletești, mai mult decît lăsa să se vadă. Dar numai mustul care se comportă absurd dă un vin bun.

La prima privire aruncată în mărturiile de care dispunem, cauza acestui comportament absurd ar părea că rezidă în pasiunea, în iubirea ce l-a înălțuit îndată după instalarea sa la Leipzig. Dar eu n-aș considera pasiunile și mai ales micile aventuri amoroase ale lui Goethe ca fiind cauze, ci

¹ Sau Cezar, sau nimic (*lat.*).

simptome ale faptului că el era apriori un emotiv, un om care nu se îndrăgostea, ci iubea (în înțelesul dat de Platon) : întreaga lui viață a fost posedat de Eros. Precum artistul se găsește apriori într-o stare de spirit artistică, tot astfel marele poet se deosebește de omul obișnuit prin aceea că el se mișcă neconținut într-un element pasional și erotic : este omul pasional ca atare. Nu găsește întotdeauna partenere, încă mai rar află întruchipări ale visului său : dar iubește fără încetare, este în permanență stăpinit de iubire ; creează poezii nu atunci când e îndrăgostit, sau pentru că e îndrăgostit, așa precum omul de rînd are și el o „lună mai“ a lui și obiectul dragostei lui ; nu : pentru că e un om înzestrat cu geniu poetic, un om arzător, pentru că demonul lui poetic este iubirea, pentru acest motiv îi ies în cale frumoasele, în ființa că-rora dragostea lui se poate regăsi, se poate revărsa, își poate afla un ecou. Pe scurt, la Goethe iubirea există întotdeauna mai devreme decît iubitele, așa cum capacitatea de a cînta există mai înainte de a da glas unor cîntece. Goethe n-a scris poeziile pentru Friederike¹, pentru că Friederike i-a ieșit în cale, ci a văzut-o pe Friederike, fiindcă, în el vibrau poeziile pentru Friederike.

Aceasta nu însemnează că Goethe însuși și-ar fi modelat conștient mobilurile ocazionale de dragul creației — pentru el mobilurile ocazionale erau cît se poate de importante, el credea că scrie poezii de dragul lor ; dar nu intenția ocazională, ci demonul său, destinul său era cel ce-i stăpînea viața. Pleca adesea în căutarea unei măgărițe, și descoperea un regat. O dată cu șederea la Leipzig,

¹ *Friederike Brion* (1752—1813) — fiica unui pastor din Sesenheim, localitate inclusă astăzi în departamentul francez Bas-Rhin.

cînd Goethë iese din anii adolescenței și din perioada de tranziție a primelor exaltări pline de presimțiri, exaltări cum a fost iubirea pentru frankfurteza Gretchen, începe la el lunga serie de prilejuri de a iubi, care par a se ivi pentru a face să răsune mereu alte coarde ale naturii sale polifonice, să preschimbe mereu alte zone ale ființei lui în operă, să dea pasiunii lui în permanență vii și gata de afirmare culori, sonorități, forme, lumini mereu noi, în așa fel încît el să parcurgă toată gama iubirii, de la galanteria ușoară pînă la chinul nimicitor.

Cu *Cartea cîntecelor din Leipzig*, căreia i-a precedat cartea *Annette*¹, încă neevoluată, încă prizonieră a unor forme străine, începe suita de cîntece de dragoste, primele în noua limbă literară germană care nu mai vorbesc *despre* dragoste, ci sînt iubirea ca atare devenită cîntec. Pentru întîia oară, un german trăia transfigurată în poezie însăși dragostea carnală. Nu întreaga lirică scrisă de Goethe la Leipzig revelează noul — în cea mai mare parte (volumul *Annette* în întregime) este tributară poeziei anacreontice și poartă caracteristicile ei. Din cele douăzeci de poezii cuprinse în *Cartea cîntecelor din Leipzig* numai în șase răzbate tonul cel nou, acel „*dolce stil nuovo*“ — acestea sînt : *Noaptea*, *Fluturile*, *Cîntec de nuntă*, *Nestatornicie*, *Fericirea iubirii*, *Către lună*. Nu adîncimea sentimentului pe care-l comunică distinge această jumătate de duzină de poezii de toată lirica germană dinainte.

¹ Despre această *Annette* (Annchen), Goethe scrie în *Poezie și adevăr* : „Vechea mea iubire către Gretchen o trecusem acum asupra unei Annchen, despre care nu mai știu să spun altceva decît că era tînără, drăguță, voioasă, afectuoasă și atît de plăcută, încît a meritat s-o

La Günther¹, la Klopstock, la Haller însuși aflăm un avînt mai viguros : în versurile lui Goethe, nou-tatea constă în preschimbarea deplină a simțirii în tonuri muzicale, o simțire poate relativ ușoară și plată. În aceste poezii nu ne sînt oferite doar noțiuni, motive, reprezentări din sfera iubirii, nu se vorbește doar despre iubire, nu se spune doar „iubesc” — farmecul stă în ritm, în *magie*, nu în *noționalitatea* limbii. Aici nu *eul* este cel ce-și prezintă emoția, ci însăși emoția eului se întruchipează în cuvinte, ca imagine melodică, ritmică, concretizată prin cuvinte.

Acesta este elementul esențialmente nou în cele șase poezii, nou în poezia germană și nou în viața lui Goethe : noutatea pentru poezia germană stă în faptul că o trăire primară a iubirii este exprimată poetic ca atare, noutatea în viața lui Goethe rezidă în aceea că el a ajuns să exprime o trăire primară fără a mai recurge la formele culturale existente. Trăirea primară e una încă relativ potolită, ea nu sparge încă arterele tradiționale ale poeziei anacreontice, ci doar le umple cu un nou sînge propriu, nu sapă noi canale ritmice, ci doar le umple pe cele secate. Iubirea trăită de tînărul Goethe și aflată la baza *Cărții cîntecelor din Leipzig* nu este, gradual, mai puternică decît limitele impuse de universul cultural în care e nevoită să se des-

păstrez cîțva timp în tabernacolul inimii, ca pe o sfință, ca să-i consacru acea venerație pe care cu mai multă plăcere o acorzi decît o primești”. Capricios, studentul a făcut-o pe Annchen să sufere, pentru ca mai apoi să devină el victima capriciilor fetei. Episodul i-a inspirat lui Goethe prima lucrare dramatică, grațioasa pastorală *Toana îndrăgostitului*. (St. O. Iosif a intitulat traducerea sa din 1907 : *Dragoste cu toane*.)

¹ *Johann Christian Günther* (1695—1725) — poet german, cîntăreț al iubirii în *Cîntecele Lenorei*.

făsoare, nu este eroică și titanică, nu face necesară o explozie, o ruptură cu universul cultural existent — poate avea loc încă în cadrul acestuia, în cadrul poeziei rococo : este doar în esența ei altfel și, totodată, este legată de un impuls formal original. Hagedorn¹, Wieland, anacreonticii, poeții galanți, Goethe însuși în cartea *Annette* și în colecția din poeziile sale, pe care a alcătuit-o pentru Friederike Oeser², nu aveau un cerc de reprezentări mai îngust, un cerc de motive mai îngust și mai plat decât cele șase poezii noi : deosebirea constă în faptul că acolo experiențele iubirii sînt descrise, motivele erotice — dar și gelozie, momente de idilă și de contemplare a relicvelor dragi, tîngiri asupra nestatorniciei și supunere — apar chiar ca motive, ca lucruri știute *despre* dragoste, toate cu mai multe sau mai puține detalii, cu un dar de observație mai mult sau mai puțin ascuțit, cu mai mult sau mai puțin colorit și mișcare, în formă sentențioasă sau sentimentală, pe un ton șăgalnic sau cu ardoare, avînd înfățișarea unui simplu flirt ca la Hagedorn, sau cu tristeți profunde și delicate ca la Haller.

S-a spus că poezia galantă, în genere poeții dinainte de Klopstock n-au știut ce e iubirea, că au adresat poezii de dragoste unor iubite imaginare, unor Belinde, Phyllis și altele asemenea, doar prin imitarea anticilor și de dragul unor exerciții de expresie savante și glumețe, că ei nu ar fi avut nici pasiuni, nici o concepție senzorială asupra naturii. Observația aceasta poate fi valabilă pentru unii —

¹ *Friedrich von Hagedorn* (1708—1754) — poet din Hamburg, precursor al liricii anacreontice și al poeziei rococo.

² Fiica pictorului și gravorului clasicizant Adam Friedrich Oeser (1717—1799), director al Academiei de desen din Leipzig, unde Goethe i-a fost elev.

în ansamblu, însă, ea nu e dreaptă, în orice caz nu *absența* totală a pasiunii și a simțirii în genere constituie în arta poetică germană deosebirea principală dintre era lui Opitz-Gottsched și aceea a lui Klopstock-Goethe; deși, firește, înainte de Goethe sfere întregi ale vieții încă nu se treziseră și nu deveniseră capabile de a-și găsi expresia, deosebirea constă în tratarea raționalistă a tot ceea ce aparține vieții. Lessing și Friedrich cel Mare au fost cu siguranță oameni tot atât de stăpîniți de pasiuni ca oricare altul din Germania de totdeauna, și nu se poate admite că timp de două veacuri natura a fost suspendată și că oameni din carne și sînge nu au iubit, că nu au mai suferit, că nu au mai însoțit perindarea anotimpurilor cu simțurile trupești și sufletești care sînt veșnica parte de moștenire a omului. Dar una este a trăi ceva, alta a trăi conștient, alta a putea exprima ceea ce trăiești. Poezia germană anterioară lui Klopstock este, desigur, capabilă să înșiruie laolaltă reprezentări, și anume reprezentări din întreaga sferă a vieții, cu alte cuvinte imagini trairnice, cu putere de schimb, extrase din viața senzorială, sau noțiuni extrase din viața spirituală, să dea descrieri sau sentințe, tablouri de natură, sufletești sau sociale, dar este incapabilă să înfățișeze mișcări și evoluții ca atare, emoții clocotitoare, stări sufletești, elanuri, pe scurt orice fel de mișcare ca mișcare. Căci o funcție a gândirii noastre în genere (funcție numită printr-o comparație expresivă aparatul cinematografic al tezaurului nostru noțional) este într-adevăr aceea de a descompune imperceptibilul factor mobil în reprezentări perceptibile, eliberîndu-l din conexiunile de deveniri și întrepătrunderi, respirații și agitații și punîndu-l într-o conexiune în care acest

factor este oricînd comprehensibil în sine, independent de realitate. Noțiunea „mișcare“ nu este mișcare, noțiunea miros presupune că mai înainte am simțit cîndva un miros; dar ea nu este miros, adică o vibrație și o iritare a organelor mirosului, ci doar *are sensul* de miros.

O poezie care nu e nimic altceva și nu vrea să fie nimic altceva decît un proces de gîndire (cum a fost, într-adevăr, poezia germană începînd cu Opitz) are comun cu esența procesului de gîndire faptul că nu redă nemijlocit prin cuvinte trăirile ca emoție clocotitoare, elan, respirație, ci doar ca reprezentări noționale. În ceea ce privește *vederea* exactă, diferențiată a naturii, nimeni nu-i depășește pe Brockes¹, Haller, Ewald von Kleist². Descrieri de natură zugrăvite cu limpezime senzorială și minuțiozitate de miniatură, cum ni le dă Brockes în a sa *Bucurie pămîntească întru Dumnezeu*, Haller în *Alpii săi*, Ewald von Kleist în a sa *Primăvară* presupun un interes intim și plin de dragoste față de natură, așadar un simț viu al naturii. Dar toți acești poeți ne dau un muzeu de reprezentări, de observații de amănunt detașate, de sedimentări seci ale simțirii, nu simțirea însăși.

Dacă poezia germană de la Opitz pînă la Klopstock a avut un conținut alegoric, nu liric — dacă ne-a dat reprezentarea unor trăiri, nu trăiri propriu-zise, în privința formei ea a fost metrică, nu ritmică. Metrul este ceea ce se poate măsura, nu-

¹ Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) — poet originar din Hamburg, autor al unor poezii didactice, dar străbătute de un sentiment viu și senin al naturii (*Bucuria pămîntească întru Dumnezeu*, 1721—1748).

² Ewald von Kleist (1713—1759) — poet al naturii, pe care o zugrăvește în tablouri pitorești pline de culoare (*Primăvara*, 1749).

măra, percepe, este mișcarea descompusă rațional, secționată după lungime și greutate, ritmul e această mișcare luată individual, inaccesibilă ca atare gândirii, este clocotul emoției, elanul însuși, întruchipat în materialul limbii. Raportul dintre metru și ritm este similar aceluia dintre seismogramă și cutremur, dintre termometru și temperatură, dintre situația barometrică și starea vremii, dintre hartă și peisaj : pe scurt, similar raportului dintre mijlocul noțional de a constata o stare sufletească sau o mișcare și această stare sufletească sau această mișcare însăși.

Pentru prima dată în limba germană trăirea străpunge zidul despărțitor al gândirii pure și-și află o expresie nemijlocită la Klopstock, sub un imbold în esența lui religios. Datorită lui Klopstock, limba germană redevine capabilă să redea, în loc de noțiuni și imagini, însăși mișcarea și clocotul emoției, în locul schemei *metrice* umplute cu fraze-noțiuni și imagini, ritmul individual, mișcarea însăși a trăirii devenită verb. În vreme ce la poezii anteriori lui Klopstock forma era un recipient dat, în care era îndesat conținutul propriu, la Klopstock, conținutul de viață, adică mișcarea trăirii, și-a creat un trup concretizat în cuvinte. Odele lui Klopstock sînt primele poezii germane, în care nu metrul, ci ritmul, cu alte cuvinte clocotul emoțional al sufletului său, „cursul“ („*rythmus*“) creează limba și e suportul ei. Klopstock pleacă întotdeauna de la o idee foarte generală, larg-cuprinzătoare — infinitul, omniprezența, creația, mîntuirea, sfințenia, patria, moartea, nemurirea : pe scurt, de la reprezentări sufletești morale sau religioase, de fapt abstracte, fără trup, pe care caută apoi să le îngrădească și să le facă perceptibile prin delimitări sensibile. Elementul sen-

sibil, concret exista de fapt la el numai ca limită sau negație. Iubita însăși nu e pentru el o apariție percepută senzorial, ci un prilej de meditații, de efuziuni sentimentale asupra iubirii; firește, aceste idei despre iubire îl emoționează, ele nu rămân simplă reflecție, sînt realmente simțire. Pe scurt, sfera în care plutește Klopstock este cea moral-religioasă. Prin Klopstock, trăirile senzoriale încă nu și-au aflat mîntuirea din surghiunul la care le-a condamnat raționalismul : ele continuă să rămînă ferecate în poezia reflexivă, iar ca reflecție și-au găsit în Wieland un purtător de cuvînt multilateral și suplu. Așadar, aceasta era starea liricii germane atunci cînd a apărut *Cartea cîntecelor din Leipzig* : trăiri morale ce și-au aflat expresia nemijlocită prin cuvinte datorită lui Klopstock, trăiri senzoriale ferecate încă în reflecția mijlocită la Wieland și anacreontici.

Cele șase poezii din *Cartea cîntecelor din Leipzig* dau pentru prima dată o expresie nemijlocită trăirilor senzoriale, elanurilor trupești. Ceea ce numim astăzi atmosferă a peisajului tot acolo își află pentru întîia oară graiul propriu. Dincolo de descrierea obiectelor concrete ce alcătuiesc peisajul, cele șase poezii exprimă prin mijlocirea cuvintelor și a unor înlănțuiri de cuvinte vibrația și mișcarea inefabilă pe care le trezesc, de pildă, priveliștea unei nopți cu lună, a unui pîrîu licărit, a unei dimineți de primăvară. Ceea ce este cu deosebire sesizabil aici, putînd fi și dovedit, este noul mod de înlănțuire a cuvintelor ; căci, conform naturii ei, noua ritmică, fiind mișcare pură, nu poate fi demonstrată rațional, deoarece aceasta ne-ar duce numaidecît la metrică, adică la măsurarea picioarelor versului, la alternanța dintre silabele lungi și cele scurte, fapt care ar capta din

viața poeziei cam tot atît cît prinde anatomistul din circulația sîngelui. Noutatea pe care o aduce Goethe în înlănțuirea cuvintelor, noutate ivită în germene în aceste poezii, constă mai ales în combinarea unor elemente preluate din diverse sfere ale senzorialului, prin atribute și cuvinte compuse. Prin acest procedeu, Goethe se ridică dintr-o dată mai presus de poezia pur descriptivă și declanșează mișcare, vibrație în însăși fantezia auditorului, obligîndu-l să se transfere într-o clipită dintr-o anumită sferă a universului de reprezentări în alta. Aici se înscriu împerecheri de cuvinte ca : „pas învăluit“, „fior de argint“, „peșteri încuiate ziua“, „păsări nocturne“, „tămîie dulce“.

Aceste mijloace de expresie sînt doar semne sau funcțiuni ale noii trăiri, constînd în aceea că natura nu mai apare ca un muzeu de lucruri izolate, precis delimitate, sesizabile rațional, distribuite în grupe raționale, ci ca un haos mobil, cu respirație vie, format din forțe active. Dincolo de *aspectele* perceptibile cu fiecare dintre cele cinci simțuri se simt *forțe* și procese care *nu* sînt legate de cele cinci simțuri. Aspectele izolate care se oferă văzului, auzului, pipăitului, mirosului, gustului, sînt doar un fel de precipitat al acestor forțe și procese. Căci cele *cinci simțuri*, corespunzător cărora lirica germană pregoetheană grupa lucrurile din natură, nu aparțin desigur realității ca atare, ci sînt niște mijloace auxiliare cu ajutorul cărora rațiunea noastră ia în stăpînire realitatea, sînt secțiuni pe care le practicăm în universul real. În poezia pregoetheană, alcătuită exclusiv din noțiuni, din consemnări și fixări raționale de trăiri nu vom găsi niciodată vreo combinație a sferelor senzoriale — așa cum se combină sfera pipăitului și sfera văzului în sfera „fior de ar-

gint“ : pentru rațiune un fior nu poate fi de argint, dar pentru o trăire da, pentru o trăire care nu se mai întoarce la gruparea pur rațională conformă celor cinci simțuri. Din unghiul de vedere al poetului, o împerechere de cuvinte ca „fior de argint“ constituie deci o readîncire în starea pre-noțională a naturii, într-o natură independentă de experiența rațiunii, care, ea singură, ar putea să perceapă o grupare conformă celor cinci simțuri. Din unghiul de vedere al auditorului, ea impune dărîmarea peretelui despărțitor, rațional, pe care ne-am obișnuit să-l ridicăm între sfera „argintului“ și aceea a „fiorului“ : această dărîmare trebuie să fie un act, un elan al fanteziei, așa cum e orice asociație. Se poate presupune că un poet din vechea școală, citind o expresie ca „fior de argint“, ar fi socotit-o pură absurditate, și pe drept, deoarece aici nu era vorba de rațiune, ci de o trăire pre- sau supra- sau subrațională, în orice caz extrarațională. Dar este un drept al limbii și stă în puterea poetului să ridice în sfera gîndirii lucruri care erau mai înainte numai trăite — adică să poată cuceri datorită limbii noi provizii pentru rațiune. Avem a face aici cu o însușire ce stă în natura dublă a limbii, anume cu faptul că limba este în același timp natură logică și natură magică. Conținutul nemijlocit magic, provenit dintr-o trăire preracională, existent în limbă ca sunet și cădere a accentului, este ridicat, îndată ce-a fost scos la iveală, în lumina conștiinței, devine totodată *conținut rațional* : firește, trebuie să fi fost o trăire autentică, trebuie să se fi aflat în sfera realității trăite, altminteri nu poate deveni niciodată *conținut rațional* legitim, valabil, nu poate deveni niciodată bun al rațiunii, ci, pe de o parte, rămîne ceva arbitrar și fără sens, o joacă a minții, pe de

altă parte, o expresie de sonoritate goală, așa cum se vede la scriitorii nedotați, doar inventivi, care-i imită exagerat pe poeții mai vechi, creatori de limbă, care derivă formații lexicale noi, știind din istoria literaturii că lucrul acesta este îngăduit, și utilizează neologisme îndrăznețe pe baza unei teorii estetice.

Lirica din Leipzig a lui Goethe aduce la început puține și sfioase înnoiri din categoria celor amintite — în ansamblu, ea rămîne încă sub vraja anacreonticii și a lui Wieland. S-ar putea număra versurile pe care le-ar fi putut compune atunci numai Goethe și cele care vesteau apariția unei lirici nemijlocite, senzoriale, încă amestecată cu resturi din vechea anacreontică :

Luna prin tăcuta noapte

A stejarilor apare.

Trec în mers grăbit zefiri,

Cu tămîie dulce-n cale

Ies mestecenii subțiri.

Versurile preiau, aparent cu o grație firească, chipurile zeităților alegorice în rococo — dar Goethe le și încredințează o funcțiune specifică, în așa fel încît nu mai rămîn șabloane și cifru : această *Luna* nu este doar zeita convențională a Seleniei, adică alegoria care, conform tradiției, însemnează o dată pentru totdeauna „luna“, care evocă noțiunea de „lună“ — cu toate epitetele obișnuite ale lunii : palidă, rece, sfioasă.

„Luna“ lui Goethe este aici o lună anumită — dintr-o noapte anumită, trăită o singură dată cu această funcțiune și determinată de ea : străbaterea argintie a întunericului nocturn din pădure ; această „Lună“ este fiorul personificat al poetului, un geniu ce simbolizează starea de excitabilitate

poetică, încarnarea unei dispoziții sufletești a lui Goethe, nu alegoria lunii existentă în mitologie, statornicită rigid ca o noțiune. Pe scurt : aici redevine activ procesul care a creat zeitățile antice ale naturii, personificarea fiorului insuflat de natură, forța plăsmuitoare a poetului, definită de Shakespeare prin cuvintele :

*De simte-o oarecare bucurie,
Pe-aducătorul ei asemenea-l presimte.*

Vechile zeități sînt eliberate din încremenirea lor alegorică, fiind preschimbate într-o acțiune ce nu mai aparține definiției lor noționale — o „Lună“ care străbate noaptea stejarilor nu mai apăruse pînă atunci în poezie, presupune o nouă trăire individuală a existenței sale.

„Noaptea stejarilor“ reunește două aspecte din natură așa cum pot să-i apară numai cuiva, pentru care atît noaptea, cît și stejarii au încetat de a mai fi reprezentări rigide definite de caracteristici date — ele sînt nu numai contemplate în această unică legătură trainică, ci și surprinse în funcțiunea acestei legături. Faptul devine încă mai clar în ultimele două versuri : ceea ce e nou în ele, ceea ce depășește poezia anacreontică este nu numai priveliștea exactă, amănunțită, proprie a mestecenilor, ci și simțirea ce palpită dincolo de ea, exprimată ritmic, sesizînd funcțiunea, forțele mobile și active ale aspectului din natură, ale stării sufletești sau ale fenomenului.

Natura, care se arăta simțurilor numai ca o apariție statică, este preschimbată de Goethe într-un ansamblu de forțe tainice în mișcare. Faptul acesta este nou în limba germană, chiar și față de Klopstock, și diferit de modul cum Klopstock însușește natura. Sentimentul naturii se întemeiază la

Klopstock pe faptul că poetul extinde asupra naturii, introduce în natură, tălmăcește prin mijlocirea ei un clocot sufletesc meditativ oarecare, pe faptul că el se pune în relație cu natura ; de exemplu, atunci când se adresează lunii ca unei „prietene a gândurilor“ — Klopstock nu descoperă, cum face Goethe evocînd „Luna“, o forță intrinsecă lunii ca atare, pe care poetul numai o scoate la iveală și o exprimă (nici un om nu va atribui vreodată apariției sesizate de simțuri a lunii calitatea de prietenă a gândurilor) ; expresia stabilește doar o *relație* între Klopstock și lună. Klopstock folosește lucrurile individuale din natură numai ca puncte de reazem pentru *sufletul* său, le trăiește numai în măsura în care slujesc unui afect ca simbol sau ca element decorativ, ca recipient sau ca îngrădire ; ele nu au o valoare de sine stătătoare. Pentru el, natura ca întreg desăvîrșit există numai în măsura în care este creația lui Dumnezeu, scena și mărturia atotputerniciei, bunătății, înțelepciunii lui Dumnezeu și așa mai departe. Ceea ce constituie conținutul trăirii lui Klopstock rezidă, pe de o parte, în divinitatea creștină, iar pe de alta, în sufletul omenesc considerat în *raporturile* lui cu Dumnezeu, cu semenii și cu natura. Goethe, însă, trăiește încă de pe atunci natura ca pe o existență însuflețită, de sine stătătoare, independentă de relațiile ei cu omul : ei îi trăiește aspectele *înseși* ca acte, ca forțe umanizate, adică însuflețite — simpatia dintre el și natură constă în faptul că simte în natură aceleași forțe atotrăzbatătoare și dumnezeiește vii care trăiesc și în el, în vreme ce simpatia lui Klopstock este gîndirea care aruncă punți de legătură.

Pentru Goethe, esența naturii era apriori omenesc-divină, pentru Klopstock natura devenea un

lucru venerabil numai datorită relațiilor statornicite cu ea de către sufletul omenesc sau de către atotputernicia divină. Goethe îndrăgea senzorial aspectele, întruchipările înseși ca fiind de esență divină. Klopstock le privea punându-le mai întâi în raport cu Dumnezeu, cu sufletul, pornind de la Dumnezeu și îndreptându-se către suflet.

Celelalte versuri din *Cartea cîntecelor din Leipzig* care vestesc noul sentiment al naturii, acea senzorialitate pioasă, sau cucernicie senzorială sînt :

*Sclipește cu un licăr sfînt și mistic
Nainte-i al văpăii aur pal.*

(Cîntec de nuntă)

*Stau gol în pîrîu, el de joacă se ține !
Larg brațele-ntînd către unda ce vine.
Cochet mi se lasă pe pieptu-mi cu dor,
Apoi ușuratică fuge-nainte,
Și-a doua zorește, ca iar să m-alinte,
Eu simt voluptăți înnoite ca-n zbor.*

(Nestatornicie)

*Veșnic, timp și depărtare,
Ca tăriile stelare,
Tainic sîngele-mi alină...
Nici un nor în slăvi nu-noată
Însorit și se desfată
Precum inima-mi, ușoară,
Bucuroasă și tîhnită.*

(Fericirea iubirii)

Și cele mai frumoase :

*C-un fior de-argint plutește
Ceața peste chipul tău.
Se trezesc, cum calci încet,
În genuni ziua-ncuiate,*

*Moarte suflete-ntristate,
Eu, și-al nopții păsăret.*

(Către lună)

În toate aceste versuri, și mai întâi numai în aceste versuri, se vestește noua mîntuire a *naturii* : mîntuirea de demitizarea creștină a naturii, pe care n-a biruit-o nici chiar lirica lui Klopstock (căci a trăi natura ca o creație a lui Dumnezeu nu însemnează a o trăi ca divinitate), iar apoi mîntuirea de încremenirea raționalistă, care recunoștea în natură numai reprezentări noționale, nu forțe și acțiuni.

Făcînd abstracție de asemenea breșe involuntare, aceste poezii sînt scrise de Goethe mai puțin pentru a se despovăra de pasiuni și tensiuni sufletești, cît pentru a-și vădi sau a-și exercita posibilitățile și a se limpezi : în ele aproape că există mai multă iscusință, observație și autoobservație decît senzorialitate, simțire și pasiune. De aceea și depășesc rareori cercul poeziei raționaliste, pe care-l umplu pe deplin prin stăpînirea tuturor mijloacelor tehnice. Cîntecele din Leipzig nu aduc aproape niciodată o revărsare nemijlocită a sufletului, așa cum o face lirica lui Klopstock, ci continuă a încerca, într-un mod pur raționalist, să extragă din starea sufletească înfățișată sau descrisă un rezumat intelectual, pe jumătate didactic și sfătos, pe jumătate galant și jucăuș. Autorul observației și al autoobservației nu exprimă poetic starea sufletească pornind din interior spre exterior, ca în cele cîteva pasaje de poezie autentică, ci mai ales o valorifică și o explicitează pornind dinafară spre interior, ca pe o experiență. Exercițiul raționalist multisecular ce-a pus preț pe poezie numai în măsura în care aceasta putea să

aducă oamenilor un folos orientat spre exterior, o învățătură despre viață, sau reconfortare, sau plăcere, ca și celelalte științe instructive și utile, l-a constrâns și pe învățăcelul ei cel mai tânăr și cel mai genial să anine poeziilor sale o poantă sau o sentință, făcîndu-l să-și încalce imboldul pur creator, trezit încă de atunci și preocupat numai de propria sa răsfrîngere în afară, de propria lui întruchipare fără a se interesa de public, fără preocupări instructive și utilitare. Această dualitate alterează și cele mai frumoase poezii din *Cartea cîntecelor din Leipzig* — care devin reflexive, nu dualiste, fiind deci alterate ca atare, nu prin poantă sau sentință. Dar tocmai după versurile investite cu o viață primară, bilețelul sentențios de la sfîrșit sau privirea aruncată în oglindă au ceva sucit și de cochetărie :

.
*Voluptate ! Bucurie !
Nu pricep ! Dar ți-aș lăsa,
Cerule, și nopți o mie,
De mi-ai da pe draga mea.*

Aici, nu ideea este cea care sfîșie semiîntunericul plin de presimțiri : dorul după o noapte petrecută cu iubita ar fi putut încununa și rotunji foarte bine poezia, ca un ecou pasional, versurile însă aduc un conținut noțional, antiteza rațională, contrastul logic dintre frumusețea nopții cu lună și dorita noapte de iubire, ceea ce confruntă brusc, fără altă trecere decît aceea constituită de o noțiune, noțiunea de *noapte*, un sentiment confuz și o idee logică, fapt ce reprezintă un salt dintr-o lume a trăirilor într-o lume a ideilor. Încă mai supărător apare elementul intelectual în poezia *Către lună*,

în care începutul *afectiv* e întors subit către o încheiere glumeață și *galantă* :

*Nimb de voluptăți cerești
Rotunjimea-i înconjoară,
Ochii-mi beți în jos coboară.
Asta lunii-i tănuiești.*

*Ce dorinți te mai cuprind !
Stai poftind cu lăcomie
Aninat sus de tărie ;
Ei, orbești chiorîș privind.*

De altfel, Goethe însuși a înfățișat și explicat simbolic într-o poezie din *Cartea cîntecelor din Leipzig* această dualitate dintre reflecție și senzorialitate : *Bucuriile*.

Pasiunea lui Goethe nu era încă suficient de intensă, pentru a-l umple pînă la revărsare, pentru a sparge formele rococo galante, anacreontice — natura lui abia începuse să se afirme, abia dădea incandescență formelor culturale de care se sluzea — dar acestea aveau firește destulă forță pentru a stimula imboldul mereu viu spre autoobservație al tînărului și pentru a-l preocupa aproape exclusiv. Obiectul reflecției lui neîntrerupte era iubirea. În acest punct, chiar și acea parte a operei sale poetice, care rămăsese încă sub vraja poeziei raționaliste reflexive, se deosebea în chip esențial de produsele de pînă atunci ale acestei poezii. Obiectul cîntecelor e întruchipat de fetele care-l transformau sufletește prin iubire, iar apoi de propria sa imagine transformată, ce-l întîmpina răsfrîntă în oglinda cugetării. „Moralele“, sentințele și poantele sale se deosebesc de acelea ale contemporanilor săi anacreontici, poate cu excepția lui Günther, prin aceea că ele decurg din experiențe făcute pe pro-

pria-i piele. Reflecțiile sale asupra comportamentului fetelor și asupra îndatoririlor îndrăgostitului, asupra relațiilor dintre iubire și virtute, asupra devotamentului și a nestatorniciei, asupra mijloacelor pentru a câștiga și a păstra iubirea, asupra dispozițiilor sufletești și a peripețiilor celui ce iubește, asupra toanelor și obiceiurilor iubitelor, asupra fericirii și nefericirii în dragoste, toate aceste reflecții nu sînt învățate din cărți, nu sînt pur și simplu imitate după motive poetice, nu sînt recoltate din observațiile altora, ci îi aparțin lui : toate vădesc existența unor opinii, a unor experiențe reale, precum și a unei priviri limpezi în plin zbulcîm sentimental.

Damon și Phyllis din poezia pastorală ne fac să ne îndoim dacă iubirea lor are un fond real : în orice caz, cei doi nu sînt scorniți pentru a ne da de știre despre trăiri reale ale poeților, ci pentru a comunica *ex abstracto* învățăminte despre avatarurile dragostei sau pentru a dovedi iscusința poetului în stăpînirea unor anumite tehnici și a unor anumite specii, indiferent dacă autorii aveau sau nu experiențe erotice. În învățămintele, sentințele și parabolele din cîntecele sale de la Leipzig, Goethe înveșmîntează experiențe proprii — chiar și învățămintele sale sînt autodescrieri indirecte, precum la poeții pastoralii și la anacreontici chiar poeziile scrise despre sine sînt pedantisme indirecte : Goethe a transformat mijloacele raționaliste în opusul lor, iar sub masca unui învățător el face confesiuni, în vreme ce poeții raționaliști dădeau sfaturi sub masca unor lirici.

Dragostea pe care o cîntă Goethe apare, în orice caz, mult mai puțin ca *pasiune* decît ca „*galanterie*“. Care e deosebirea ? Galanteria este dragostea ca fenomen social, nu ca unul natural, cosmic.

Iar dragostea cîntată de Goethe în lirica lui prestrassburgheză nu apare sub forma celui imbold fundamental absolut, pur omenesc, care pulverizează și uită lumea întreagă și nu vrea să știe despre nimic altceva decît despre ființa adorată : pretutindeni, o dată cu iubita, apar și societatea, socialitatea, bunele maniere, iar farmecul iubirii constă pentru amantul galant tocmai în alternanța dintre bunele maniere și senzualitate, dintre ceasurile de idilă sentimentală și barierele sociale, dintre cele îngăduite public și cele dorite sau acordate în taină. Dragostea încă n-a devenit aici un destin omenesc general și primar, așa cum e înfățișată de marii poeți ai iubirii, de la Dante pînă la Shakespeare, nu a căpătat încă înfățișarea unei revărsări a factorului divin necondiționat sau a factorului natural în lumea omenească limitată, unde fie că se prăbușește tragic, ca în *Romeo și Julieta*, fie că se impune victorios, transfigurat, devenit simbol, ca în cazul Beatricei sau Laurei. Dragostea lui Goethe din producția anterioară perioadei Sesenheim se alătură cîntecelor sentimentale organizate oarecum social, așa cum au fost cristalizate în lirica de dragoste medievală din Germania, în poezia franceză de curte sub Ludovic al XIV-lea și al XV-lea și în imitațiile germane ale acestora — pasiunea erotică a tînărului Goethe nu dorea și nu simțea nevoia să spargă aceste cătușe sociale, poetul nu era încercat de impulsul de a-și cînta iubirea ca un „fenomen primar“ extrasocial.

Lirica galantă și poezia de dragoste primară se află în același raport ca o menzură ¹ sau un duel cu o bătălie în doi pe un cîmp de luptă : galanteria e dragoste conformă „codului bunelor maniere“.

¹ Duel între studenți.

Formele de expresie nu sînt decise de pasiunile omenești ca atare, de ură și iubire, de destinul suprem al omului, de viață și de moarte, ci de respectul față de societatea din care poetul face parte și dincolo de care acesta nu vede și nu admite nici un alt orizont. Liricul pasional este o ființă stăpînită de natură, liricul galant e o ființă socială. Numai din acest punct de vedere putem înțelege motivele sau problemele liricii scrise de Goethe la Leipzig : aproape toate își au sorginea în ideile referitoare la comportamentul îndrăgostiților, la luarea în considerație, conștientă sau nu, a unui public mereu prezent, reprezentant al bunelor maniere. Bunele maniere și moralitatea sînt încă identice. O poezie caracteristică în privința aceasta — *Strigătul* :

Atunci strigai : — Am să-l sugrum

Pe-acela ce ne-o tulbura !

— Sst ! spune draga, taci acum !

Să nu te-audă cineva.

În acest sens poezia *Iubire și Virtute* vorbește despre comportamentul îndrăgostiților, corespunzător învățămintelor materne. Pentru poet, modurile de comportare continuă să fie mai importante decît sentimentele : prin aceasta, lirica sa cîștigă în claritate și bogăție obiectivă de motive ceea ce pierde ca profunzime și forță sufletească. Privirea întoarsă vrînd-nevrînd spre societate, observația, autoobservația, atitudinea plină de menajamente față de sine, față de iubită, față de alții împiedică o izbucnire și o expresie nemijlocită a sentimentului pur natural, propriu și îl constrîng pe autor să-și încarce poezia cu motive din lumea exterioară, din societatea, în mijlocul căreia, prin care, pe lîngă care, în jurul căreia iubește.

De exemplu, *Cîntecul de Anul Nou*, cea dintîi bucată din *Cartea cîntecelor din Leipzig*, este o trecere în revistă a diverse tipuri din societate, caractere în sensul lui Teofrast sau La Bruyère, care sînt date în tarbacă *sub specie amoris*¹. *Minte de copil* descrie cu claritate epigramatică comportamentul diverselor categorii sociale în dragoste.

Poezia *Îndrăgostiții* (neinclusă în *Cartea cîntecelor din Leipzig*) trece în revistă diferite argumente și calități cu ajutorul cărora poate fi cucerită o fată. În povestirea morală *Triumful virtuții*, wielandiană prin modul narațiunii și prin motiv, este zugrăvit didactic și lasciv conflictul dintre senzualitatea îndrăgostitului și moralitatea iubitei. *Adevărata voluptate* dezbate problema drepturilor și a îndatoririlor amantului, a libertății sale și a stăpînirii de sine, mereu dintr-un unghi de vedere social : morala n-a devenit încă o pură convenție care trebuie nimicită, ci e o lege căreia ești obligat să i te acomodezi, de dragul fericirii și al demnității ; această lege e ocolită, dar ea rămîne valabilă, păstrează echilibrul în ceea ce privește senzualitatea. Galanteria este conflictul dintre morală și simțuri :

*Tu singur pune-ți frîu în toate,
Nu doar de sfinte legi legat.
Poți să trăiești în libertate,
Și totuși nu și desfrînat.*

*Ești voluptuos doar lîngă mine,
Iar între oameni virtuos.*

¹ Cu ochii dragostei (lat.).

Din partea iubitei dorește doar atât :

*Cînd între alții stînd cuminte
Cu ea de dragoste vorbesc,
Din gura-i vreau numai cuvinte,
Atunci săruturi nu doresc...*

Privirea e îndreptată mereu spre societate.

Cu toate acestea, tînărul îndrăgostit era încă de pe atunci preocupat intuitiv de o problemă a galanteriei, care rezultă tocmai din această luptă dintre morală și senzualitate și pe care avea s-o trăiască și s-o înfățișeze mai tîrziu ca pe o problemă general tragică în tragedia lui Gretchen¹ : iubita care cedează fără a se fi căsătorit. Această problemă o atinge în treacăt în poezia citată mai sus, o reia amănunțit și cu un accent patetic, chiar în cuvinte ce par a fi un preludiu al tînguirii lui Gretchen, în *Elegie la moartea fratelui prietenului meu*, în care retorica sentimentală este amestecată cu un patos real. E vorba despre un tînăr căzut în luptă, după ce făgăduise unei fete că o va lua de nevastă și o trădase : soarta celui căzut și a fetei abandonate constituie subiectul propriu-zis al elegiei :

*Nicicînd n-a fost așa durere,
Coboară, Doamne, ochii Tăi,
Și dă-i milos precum îți cere
Ori viața lui, ori moartea ei.*

*O, Doamne, pedepsești iubirea,
Tu, plin de dragoste și har ?
Căci, biata fată, doar iubirea
A fost păcatul ei amar.*

¹ Margareta, din *Faust*.

Aceste două strofe ale poetului în vîrstă de optsprezece ani se ridică printr-un patos al compasiunii mai presus de bocetele pur retorice și de acuzațiile, false ca simțire, negoetheene, la adresa principelui care a prilejuit prin războiul său moartea logodnicului. Strofele citate anticipează versul „Întreaga jale-a omenirii mă cuprinde“. Dar și aici problema e privită din unghiul de vedere al societății, nu din acela al pasiunii. În tragedia lui Gretchen, morala e doar imboldul care determină pieirea unei ființe din pricina pasiunii ei, este doar factorul executor al destinului, existent în chiar cei doi îndrăgostiți. Destinul lui Gretchen e întruchipat de Faust și de dragostea lui, nu de morală. În perioada petrecută de Goethe în Leipzig, morala încă acționează ca un factor absolut, ea devine destin al senzorialului în bine sau în rău — ea este unitatea de măsură, factorul original, dat ca atare. În felul acesta, în lirica de tinerețe a lui Goethe societatea delimitează pretutindeni spațiul spiritual, iar senzualitatea creează mișcarea ce-l umple. Mișcarea senzorială pe de o parte și observarea efectului pe care ea îl are asupra societății, ca și a reacțiilor acesteia, pe de alta, sînt cele două forțe ce determină conținutul acestei producții poetice din Leipzig; acumulare de *material* pentru autoobservare și pentru observarea societății, care pe vremea aceea reprezenta în ochii lui Goethe viața, lumea însăși, și exercițiu pentru stăpînirea mijloacelor spirituale și sufletești — acestea sînt problemele modului său de viață de-atunci, după cum senzualitatea și societatea sînt *conținutul* producției sale, iar conflictul dintre senzualitate și societate este problema trăirii sale înseși.

Era de așteptat ca, în efortul și în încercarea lui de a stăpîni ferm orice gen, Goethe să toarne această problemă de viață în formele dramatice existente pe atunci. Așa trebuie interpretate *Toana îndrăgostitului* și *Complicii*. Experiența, observația și autoobservarea, nu pasiunea, sînt factorii care au dus la scrierea acestor două bucăți, în care iubirea apare, încă mai mult decît în producția lirică, sub aspectul unui fenomen pur social. Cele două bucăți sînt „piese satirice“ după modelul comediei franceze : ele prezintă personajele sub înfățișarea unor oameni de societate stilizați, iar ca acțiune sînt niște epigrame expresive, mult dezvoltate. Concluzia epigramatică a ambelor bucăți ar fi cam aceasta : Ce ție nu-ți place, altuia nu-i face, sau : Corb la corb nu-și scoate ochii.

Ce-l preocupa pe Goethe, în afară de arătata concluzie ? Au fost cele două scrieri simple exerciții imitative, simple încercări de a-i egala pe Gellert sau pe Gärtner¹ ca autori de piese satirice, pe Molière, ca autor de comedii — sau îl ardea la inimă ceva ce nu se putea exprima decît în această formă, o trăire, pe care se simțea îmboldit s-o confeseze, o experiență căreia trebuia să-i dea trup ? Nu există nici o îndoială că răspunsul stă în ipoteza din urmă — dar experiența căreia voia să-i dea veșmînt concret nu era pasiunea individuală, așa cum capătă ea glas la om, ca ființă impulsionată de natură și destin. În amîndouă bucățile nu există nici natură, nici destin, ci numai societate, simțire și intrigă.

De aici rezultă, în continuare, că în aceste piese nu ne sînt înfățișate emoțiile înseși ca mișcare

¹ Karl Christian Gärtner (1712—1791) — profesor în Braunschweig, autor de pastorale.

concretizată în cuvinte, ci doar simptomele lor, expuse în forma cugetărilor sau a acțiunii. În acest fel de piese de teatru, oamenii nu sînt întrupări, prin mijlocirea cuvintelor, ale unor stări sufletești și pasiuni, din care destinele și acțiunile să reiasă ca iradierii sau descărcări necesare, ci sînt rostitori ai unor idei *despre* sentimentele pe care le nutresc și declanșatorii acțiunilor.

În *Toana îndrăgostitului*, Goethe zugrăvește o imagine necruțătoare a capriciilor sale de îndrăgostit gelos și a efectului lor nesuferit și nedrept asupra victimei dragi și asupra spectatorilor nepărtinitori. Aici, scriitorul vede eul, capriciile și chinurile, de care nu se poate elibera, nu din interior, ca în poeziile ce-l exprimau ca eu, ci din exterior, oarecum ca un martor obiectiv și, ca martor obiectiv, își imaginează că e părtaș la ele și le îndură; totodată, în imagine, își aplică sancțiunea, de care se știe vrednic în viață. Modul în care gelosul e atras în cursă de prietena iubitei, iar bănuielile lui nedrepte sînt reduse la absurd în fața iubitei și a lui însuși, reprezintă nu numai o mărturisire, ci, mai ales, o autoacuzare, o auto-caracterizare sub forma unei autosanționări, ceea ce constituie, firește, dincolo de cazul concret al scriitorului, și o învățătură de ordin general, expusă tipic și cu soluție tipică, o învățătură despre esența, caracterul odios și ridicol al geloziei în dragoste.

În *Complicii* nu putem identifica tot atît de categoric o autodescriere, deși culorile în care e zugrăvit Alceste, și anume mai puțin în ceea ce privește caracterul, cît mai ales simțirea, trebuie să fi provenit din propriile stări sufletești ale autorului: îndrăgostitul impetuos, nemulțumit, care se crede pe nedrept vătămat în drepturile sale, în-

truchipează și aici, indiferent de situațiile în care își dă pe față gândurile și sentimentele, tot propriile stări sufletești trăite de Goethe la Leipzig. Trebuie să facem distincția dacă autodescrierea apare în acțiune sau numai în cuvinte, adică în sentimente. *Toana îndrăgostitului* aduce o acțiune imaginată de Goethe prin analogie cu propria-i trăire, cu scopul de a-și dezvălui, de a-și obiectiva sentimentele : acțiunea e într-o anumită măsură un eșafodaj concret pentru sentimentele sale. În *Complicii*, acțiunea a preexistat, l-a interesat pe scriitor ca acțiune, iar experiența din care a rezultat piesa n-a fost un sentiment personal, cum ar fi sentimentul unui îndrăgostit jignit, ci observarea anumitor stări sociale, n-a fost o privire obiectivă aruncată în propriu-i suflet, ci o privire ce-a scormonit lumea înconjurătoare, și numai în unele părți ale piesei au intrat în joc sentimente proprii. Lucrată după aceeași tehnică a limbii și după aceeași arhitectură a scenelor, *Toana îndrăgostitului* este mai simplă, mai lineară. Piesa *Complicii* e mai polifonică și îmbrățișează un cerc mai larg de observații, presupune și ca realizare o iscusință superioară, o virtuozitate ; se hrănește într-o măsură mai mare din lumea exterioară decât *Toana îndrăgostitului*, însă, desigur, dintr-o lume exterioară ce-i stă mai puțin la inimă lui Goethe decât lumea interioară, căreia i-a dat expresie în *Toana îndrăgostitului*. Poetul s-a supus aici pentru prima dată aceluia „nărav realist“, cum avea să-l numească mai târziu : plăcerea și capacitatea de a se exprima prin mijlocirea opiniilor și a chipului cuiva străin, ba chiar opus lui, de a se observa și a se zugrăvi astfel, cu orice preț, pe de o parte cu scopul de a se fortifica împotriva asaltului mediului, iar pe de alta,

cu scopul de a-și exersa și a-și întări ochii și mîna, în așa fel încît să poată suporta și învinge ceea ce-l contrariază.

Iată deci cît de timpuriu aflăm aceste două linii ale producției goetheene : autoprezentarea prin confesări în imagini a ceea ce îi umplea sufletul și amenința să explodeze, și prezentarea lumii printr-o distanțare creatoare față de cele ce-l asaltau dinafară. În ambele cazuri este vorba de o eliberare și de o distanțare : căci atît factorul intim, cît și cel exterior amenință să ne tulbure și să împiedice plăsmuirea. Ceea ce ne scapă de sub control în propriul nostru suflet și ceea ce ne importunează din exterior, încercînd să ne răpească aerul și să ne închidă perspectiva, sînt elemente insuportabile pentru oamenii a căror misiune constă în plăsmuire.

Opoziția dintre imaginea eului și imaginea lumii ne întîmpină pentru prima dată cu claritate atunci cînd comparăm *Toana îndrăgostitului* și *Complicii* ; paralela dezvăluie totodată și deosebirea dintre o operă născută din necesitatea unei despovărări, a unei spovedanii, și o experiență de măiestrie izbutită. În *Complicii*, preponderente sînt calitățile tehnice — imaginea societății, pe care Goethe a vrut s-o fixeze aici, i-a izbutit pe deplin. Limpezimea și profunzimea privirii, siguranța mîinii, concentrarea, inteligența însăși, care a dus observația și sondajul pînă la ultimele limite ale mijloacelor tehnice și de expresie capabile să redea rezultatele observației, sînt uimitoare ; cu toate acestea, însă, în piesă nu există nimic care să nu poată fi învățat de un om talentat și inteligent, nu există nimic din acele concepții cu adevărat geniale care nu pot fi „făcute“. Pieseii îi lipsesc pînă și căldura omenească și farmecul intim care

iradiază din *Toana îndrăgostitului*, deși această pastorală nici nu ridică, nici nu corespunde unor pretenții de ordin tehnic așa de mari ca piesa *Complicii*.

Desigur, *Complicii* nu exercită o critică socială în sensul obișnuit, izvorită dintr-un patos etic, de felul aceleia a lui Molière sau Ibsen. Amărăciunea, ura sau sarcasmul sînt absente, degetul autorului nu e îndreptat cu un gest de batjocură sau de acuzare spre cele înfățișate. În comedie ne întîmpină indiferența și participarea unui observator lipsit de preocupări morale, animat doar de un interes estetic, și în același timp plăcerea juvenilă iscată de tensiunea întîmplărilor ca atare, cu alte cuvinte, de atestarea propriei măiestrii în comunicarea unei învățăături cu privire la stările de lucruri așa cum sînt, nu cum ar trebui să fie : în societate, nimeni nu are nimic de reproșat altcuiva ; ceea ce e specific omenesc aparține tuturor, sau cum avea s-o spună Goethe însuși mai tîrziu într-o formulare generală : „cu toții suferim din pricina vieții“. Concluzia tacită a scriitorului este mai puțin un avertisment, în genul lui Molière, menit să cheme la îndreptare, cît mai ales principiul wielandian : trăiește și lasă și pe alții să trăiască. Etosul nu constă în etică, ci în toleranță. Încă de pe atunci, Goethe nu-i măsoară pe oameni în raport cu un ideal supralumesc, ci caută să cunoască și să înfățișeze ceea ce i se pare a fi la ei esențial și caracteristic, uman.

Absența unei unități de măsură propriu-zis morale apare încă de pe acum ca o trăsătură specifică a scriitorului, numai că deocamdată ea nu e fundată, ca mai tîrziu, pe o apreciere superioară, religios-păgînă a lumii, pentru care tot ceea ce e efemer reprezintă doar un simbol, ci pe o indife-

rență socială, căreia Wieland a știut să-i dea în Germania o expresie atrăgătoare și cvasifilozofică. Când, mai târziu, Goethe avea să considere stările de lucruri din societate ca fenomene ale naturii, așadar ca suprasociale, așa cum a făcut-o, de exemplu, în *Afinitățile elective*, aprecierea de valoare a lumii dintr-un unghi de vedere moral avea să cadă de la sine. Dar autorul *Complicilor* nu se situa încă deasupra societății, ci în ea — iar dacă voia să se dispenseze aici de moralizare, nu o putea face decât în formele unui anumit epicureism. Ceea ce însă îl deosebește categoric de Wieland și de hedoniștii rococoului stă în faptul că indiferența nu-l determină nicidecum să vadă descompunerea și frivolitatea în culori roze și să le înfrumusețeze, conferindu-le grație : mai mult chiar, privirea cu care observă descompunerea îi rămîne limpede, iar în text atrage atenția explicit asupra ispitei unui asemenea procedeu. Ascuțimea observației și lipsa de cruțare sînt în asemenea măsură prezente, încît s-ar putea presupune existența unui ochi critic și plin de ură, în realitate însă este un ochi de cercetător și mai ales un ochi de autoobservator. Oricît de deosebite ar fi ca punct de plecare și ca evoluție, *Toana îndrăgostitului* și *Complicii* au în chip ciudat aproape același motiv final : justificarea și împăcarea vinovatului prin propria lui vină sau prin complicitate. În *Toana îndrăgostitului*, vina care solicită și obține reconcilierea este una ce constă în bănuieli nefondate, în *Complicii*, vina e reală, dar în ambele cazuri, lămurirea sau cel puțin dezvinovățirea rezultă din așezarea în fața eroului a unei oglinzi în care e obligat să se privească ; motivul acesta este probabil un simbol neintenționat al obiectivității goetheene și al efectului acesteia asupra caracterului său : un simbol

al acțiunii purificatoare pe care Goethe o atribuie, încă din tinerețe, observației și autoobservării. Încă de timpuriu, el considera așa-numita γυνῶδου σε αὐτὸν nu numai ca autoanaliză, ci și ca auto-examinare în oglinda lumii dinafară: instinctul profund că tot ceea ce se petrece în noi poate fi văzut și recunoscut în ceva exterior îl călăuzea încă de pe atunci.

Dintre operele scrise la Leipzig, în esența lor scrieri cu caracter social, ies în evidență trei poezii din anul 1767, care conțin indicii ale unor opinii ce se orientează conștient împotriva societății și recunosc naturii omenеști dreptul la independență: sînt cele trei ode către prietenul său². Ca motiv, ele sînt niște apeluri adresate unui prieten de a se smulge dintr-o atmosferă pernicioasă, de a-și căuta un alt anturaj. Nu avem a face chiar cu o opoziție declarată; doar etosul, din care rezultă versurile, nu mai este de data aceasta galanteria, forma interioară nu mai e decisă de privirea orientată spre societate, ca în poeziile din volumul *Annette* și din *Cartea cîntecelor din Leipzig*. Aparent, aici vorbește un om care s-a și eliberat de atitudinea plină de menajamente față de sociabilitatea gen rococo, devenind o natură cu simțiri proprii. La o privire mai îndeaproape se constată însă că această atitudine e condiționată de forma de odă și că această formă reprezintă mai puțin o necesitate rezultată din conținutul exprimat, cît

¹ Cunoaște-te pe tine însuți (*gr.*).

² Acest prieten din Leipzig al lui Goethe era Behrisch, care îndeplinea funcția de preceptor al tînărului conte von Lindenau. Mai vîrstnic decît poetul cu peste zece ani, Behrisch avea pasiunea caligrafiei și disprețuia tiparul. A copiat cu răbdare și artă poeziile lui Goethe, spre încîntarea acestuia.

mai ales un experiment. Cele trei cde sînt încercări ale tînărului virtuos de a mînuî și -modalitatea cea mai modernă de poezie, așa cum fusese inaugurată de Klopstock : precum amesteca în primele sale scrisori de student poezii în franceză și engleză, alexandrini și hexametri, în parte pentru a se exersa, în parte pentru a arăta ce poate, tot astfel se încerca și aici în forma odei, și am avea motive să ne mirăm dacă noutatea adusă de Klopstock în *Messiada* și în poezia cu caracter de odă n-ar fi lăsat nici o urmă în scrisul tînărului dezghețat, receptiv în chip multilateral și pornit să reproducă cele receptate.

Prima culegere din odele lui Klopstock a apărut abia în 1771, dar Goethe a avut desigur prilejul să cunoască din periodice cîteva dintre aceste creații înnoitoare și fundamentale. Pentru prima dată, studentul îl pomenește pe Klopstock, cu venerație, alături de Milton și Young, Tasso, Ariosto și Gessner¹, într-o scrisoare din octombrie 1766 către sora lui ; ce-i drept, el se referă aici la poetul *Messiadei*. Ceea ce a putut învăța de altfel din *Messiada*, în așa fel încît nu avea nevoie de o imitație directă a odelor, a fost „*le stil magnifique, élevé*”, așa cum o spune, elogiindu-l pe Klopstock, în scrisoarea citată, apoi — dincolo de amănuntele de ordin tehnic, metric — situarea deasupra factorului social, anume : sfînțenia — chemarea divină — ca punct de plecare și material variat al noii poezii. Atitudinea poetului de inspirație divină se manifestă prin privirea ridicată spre înălțimi sau orientată spre propriu-i suflet, fără a-i lua în considerare pe spectatori.

¹ Salomon Gessner (1730—1788) — pictor și scriitor elvețian, autor de pastorale. A publicat, între altele : *Idile* (1756), *Moartea lui Abel* (1758).

Cele trei ode scrise de Goethe pentru Behrisch sînt singurele, printre poeziile din Leipzig, care poartă acest caracter. Pentru prima dată aici, tonul nu e condiționat de societate, pentru prima dată poetul vorbește fără alți auditori în afara adresantului, iar faptul acesta e mai important decît noutățile metrice și ritmurile libere, fără rimă. Ceva din ode ne amintește, ca un preludiu diafan și sfios, de *Călătorie în Harz iarna*; și în aceste opere ne uimește din nou măiestria absolută a lui Goethe în stăpînirea oricărui mijloc tehnic. Poetul conferă un surplus de farmec tuturor celor fermecătoare, iar aparatul de înregistrat imagini nu-l trădează aici nici măcar o clipă în obținerea tonului solemn pe care și l-a ales.

Dar și la aceste poezii se constată că sînt rezultatul voinței și al capacității, nu al unei necesități: „grandiosul” îi apare încă poetului ca o specie pe care se simte îndemnat s-o abordeze, ca un model pe care e capabil să-l atingă, nu ca o plenitudine sufletească ce trebuie să se descarce într-un mod grandios. Grandiosul obținut de Goethe în cele trei poezii și cel din odele sale de mai tîrziu, din *Prometeu*, din *Ganimede*, din *Călătoria în Harz iarna*, se află cam în aceeași relație ca grandiosul atins de un actor virtuoz și cel al eroului real: poetul pătrunde în el ca într-un veșmînt, nu-l trăiește din interior. Orice poezie de virtuozitate e o poezie teatrală: o asemenea poezie se scrie după un model ideal avut în față, pe cînd poezia originară rezultă dintr-un impuls de neînvins, din ceva *trăit*, nu din dexteritate. Odele către Behrisch sînt și ele mai mult paradigme de odă bună decît ode adevărate, sînt reci și, cu toată altitudinea zborului și bogăția de idei luate în parte, goale sufletește: căci conținutul, prilejul,

trăirea din care au rezultat nu au suficientă greutate, ca să poarte toată povara acestor imagini izolate. Consecința e că imaginile au devenit independente și nu mai sînt sudate de o idee fundamentală unitară. Pe o treaptă mai înaltă ca stil și concepție, grandiosul devine aici un element pur *decorativ*, ca în *Călătoria în iad a lui Christos*, poemul scris în copilărie.

Dacă aceste ode au rezultat sub influența și imboldul lui Klopstock, ele nu sînt însă nicidecum imitații ale manierei lui Klopstock, nu sînt confecționate după șabloanele imitatorilor lui Klopstock, pline de clișeele prin care aceștia credeau că pot atinge avîntul klopstockian. Aici nu apar nicăieri elementele de recuzită din modalitatea contemplativă a lui Klopstock — sfințenie, emoție, infinit și alte asemenea reprezentări inimaginabile în forme concrete — mai curînd, imaginile și cadențele provin din concepția proprie a lui Goethe, sînt mai dense, mai concrete, mai deosebite, cu un caracter mai vizual decît acelea existente la Klopstock. Klopstockiană e tendința către un stil grandios în genere și, ca o consecință a acesteia, folosirea ritmurilor libere, care lăsau cîmp deschis sufletului, ca să-și trăiască pînă la capăt „acțiunea” (după expresia tehnică a lui Klopstock). Prin acțiune, Klopstock înțelegea mișcarea unei poezii în opoziție cu conținutul ei imagistic, ritmica ei în opoziție cu metrica, fluiditatea ei în opoziție cu măsura. Dar „acțiunea” însăși era un fel de noțiune generică, iar Goethe a vrut să dea în aceste ode niște poezii în care forța principală să fie acțiunea, după ce scrisese poezii cu schemă metrică limpede. El trăia încă în universul noțiunilor estetice din epoca sa, fără să fie prizonier al unei anumite teorii estetice, fie ea aceea

a lui Gottsched, a elvețienilor ¹ sau a lui Lessing — însă totuși format în respectul regulilor și al modelelor literare curente. Avîntul și acțiunea, tonalitatea de odă au fost hrănite și stimulate la el în cu totul alt mod decît la Klopstock, în primul rînd nu prin meditația asupra celor divine, ci prin contemplarea senzorială a naturii. Numai că, în ode, Goethe nu folosește această contemplare ca pe un scop în sine, ca pe o ambianță sau ca pe un acompaniament al stărilor sale sufletești, cum o face în poeziile galante, ci ca pe o cale de exprimare alegorică a unei cugetări.

Prin specificul său, oda are ca punct de plecare cugetarea, nu o stare sufletească : oda, adresată unui Tu, fie el Dumnezeu sau un prieten, iubita sau poporul, este, conform definiției, o adresare solemnă către cineva din afara cugetului, la care acesta se referă conștient. Indiferent cui îi e adresată, indiferent care îi e obiectul apelului și ce forțe sufletești îi servesc ca mijloc, oda se adresează în primul rînd conștiinței, calea ei fiind așadar cugetarea, de la cugetare la simțire, nu invers. Odele sînt, în sine, retorice. În tentativa lui de virtuoaz dornic să se arate stăpîn și pe specia odei, Goethe a fost nevoit să pornească, împotriva naturii sale, de la cugetare la contemplație, la imagine, dar, ca o compensație, a stăruit cu o predi-

¹ Johann Jakob Bodmer (1698—1783) și Johann Jakob Breitinger (1701—1776) — profesori la Zürich, autori ai unor „arte poetice“ opuse celei a lui Gottsched și vehement atacate de acesta. Cel dintîi, în *Studiu despre miraculos în poezie* (1740), al doilea în *Artă poetică critică* (1740) sînt de acord cu Gottsched că misiunea artei constă în imitarea naturii, dar resping teza că rolul principal în artă ar reveni rațiunii. Pledoaria lor în favoarea primatului fanteziei a avut un larg ecou printre tinerii poeți germani.

lecție specială asupra imaginii. Imaginile, pe care la început voia să le utilizeze numai cū sens alegoric, devin sub mîna lui scop în sine ; poetul le zugrăvește cu atîta plăcere, încît cugetarea inițială e strivită cu totul, iar poeziile devin un lanț de imagini individuale, frumoase în sine, nu însă propriu-zis necesare și mai mult ingenios îmbinate decît concrescute poetic. În vreme ce Klopstock se întoarce numaidecît de la o priveliște senzorială la cugetare, Goethe rămîne legat de senzorial, domeniu potrivit naturii sale, însă impropriu pentru sarcina meditativă, alegorică și retorică, pe care și-o asumase singur. Ca atare, descrierile de natură dau impresia unor poezii în poezie, iar cugetarea este sufocată de metafore. Aceste strofe alcătuite sub influență klopstockiană — o excursie întreprinsă în provincia lui Klopstock — ne oferă și proba negativă a ceea ce stătea pe atunci în puterile lui Goethe, conform caracterului său, și a ceea ce putea doar să învețe, conform talentului său. Cînd, în aceste ode, așadar în aceste poezii de idei, se grăbește să se angajeze numaidecît în descrieri de natură, ca să stăruie în ele, faptul ne dovedește ceea ce am putut deduce și din celelalte poezii ale sale, din poeziile galante, anume : calea lui firească era aceea de la experiența senzorială la explicitarea logică, invers ca la Klopstock și, mai tîrziu, la Schiller.

Dacă studentului din Leipzig îi era încă impropriu alegorismul odei, grandiosul, asocialul îi rămîneau de asemenea străine. Titanismul gata să se trezească în el, vitalitatea, pentru care societatea rococo avea să devină prea strîmtă, necesitau mai devreme sau mai tîrziu o cale de ieșire. E adevărat, o limbă aptă să exprime un suflet singular grandios părea să fi fost creată, expresia

extrasocială a eului tocmai fusese legitimată de Klopstock, și i-ar fi stat la îndemână tânărului Goethe că, pășind mai departe pe acest drum, să se îndepărteze de societate și să parvină la exprimarea forțelor sale suverane. Dar tocmai modul în care Klopstock se situa mai presus de societate era cu totul străin de propria lui natură, de propriile lui nevoi. Libertatea klopstockiană, tocmai pentru că era mai spirituală, ar fi devenit pentru el o formă de viață mult mai insuportabilă decât societatea însăși. Alegorismul și serafismul, voluptatea sufletească și onctuozitatea popească, din care Klopstock își făcea idealuri în funcție de care aprecia fenomenele, idealuri ce erau la rîndul lor pietiste și patriotice, trebuie să fi iscat averșinea lui Goethe.

Iar dacă pozitivismul lui Klopstock îi era străin lui Goethe, celui dintîi îi lipsea ceea ce îi era indispensabil celui de-al doilea pentru a-și desfășura belșugul sufletească : natura concret-senzorială.

Desigur, libertatea lui Klopstock, ca formă sufletească, era stimulativă și chiar entuziasmantă, dar *conținutul* acestei libertăți nu i se potrivea tânărului Goethe.

Libertatea lui Klopstock era libertatea omului creștin în sensul scripturii luterane : libertatea sufletului prin Dumnezeu și întru Dumnezeu. Libertatea necesară lui Goethe, îndată ce s-ar fi lovit în mod serios de societate, îndată ce geniul său și-ar fi desfăcut aripile în toată lărgimea lor, era aceea a lui Prometeu, a titanului care are nevoie pentru uriașa-i vitalitate de un cîmp mult mai vast, de o lume mult mai largă decât o putea găsi în îngrădirile sociale. Libertatea lui Klopstock era aceea a subiectului în sine, a sufletului ce vrea să se roage autonom, libertatea

lui Goethe era aceea a „personalității” care vrea să se formeze, să acționeze și să plăsmuiască. Cea dintîi își are punctul de plecare în Reformă, cea de-a doua în Renaștere, în umanism...

Ceea ce era comun libertății atinse de Klopstock și celei de care Goethe avea nevoie consta numai în aspectul lor negativ, anume în libertatea față de ceva: libertatea față de societate. Cu totul diferite sînt cele două libertăți sub alt aspect: protestantismului lui Klopstock și păgînismului lui Goethe le era imposibil să utilizeze libertatea în același scop — un instinct sigur (căci conștient nu-și limpezise toate aceste lucruri) l-a avertizat pe tînărul Goethe că nu poate urma mai departe drumul spre libertate deschis de Klopstock: mai devreme sau mai tîrziu trebuia să-și deschidă o cale proprie, sau să urmeze un alt pionier, care să-l ajute să-și facă drum spre genul său de libertate.

Pînă atunci, era obligat, vrînd-nevrînd, să se descurce în limitele societății, la început mai mult vrînd, mai tîrziu mai mult nevrînd: vrînd, atîta vreme cît mai avea încă ceva de învățat de la societate, cîtă vreme încă nu-i parcursese cercul întreg, cîtă vreme mai găsea unghere și mijloace de expresie încă nedescoperite în aria ei largă, dar îngrădită. Atîta timp cît societatea mai însemna pentru el în realitate lumea, o lume a lui, putea să nu se uite în juru-i în căutarea unor căi care să-l ducă în afara acestei lumi, și ni se pare semnificativ faptul că printre maeștrii față de care se simte îndatorat nu-l găsim pe Klopstock, ci doar pe pictorul clasicizant din Leipzig, Oeser, și pe poetul cu cea mai vastă arie socială, Wieland; acesta din urmă arătase mai mult decît oricine cît

de întinsă, largă și fertilă poate fi societatea pentru un spirit sprinten și fecund.

Alături de aceștia doi, profesorul său în ale frumosului și profesorul său în cunoașterea realității sociale, Goethe, reîntors la Frankfurt în 1770, după încheierea perioadei din Leipzig, îl mai numește pe Shakespeare. Este prima dată când îl menționează pe marele poet universal. Care e rostul lui Shakespeare în această trinitate? Mai întâi, Shakespeare-ul la care se gîndește aici Goethe este traducerea din Shakespeare a lui Wieland, un Shakespeare foarte apropiat de convențiile culturale ale societății rococo germane. Tot ceea ce înțelesese tînărul Goethe din el, în perioada petrecută la Leipzig și mai înainte de perioada strassburgheză, provine oarecum din versiunea germană wielandiană : pentru el, Shakespeare nu era încă poetul care-l consacrase poetic pe om ca pe o creatură elementară, ca natură și destin și pasiune, ca o forță umană universală : de acest Shakespeare nu s-ar fi putut apropia cu deplină înțelegere, deoarece propria lui existență încă nu-i permitea să vadă omul suprasocial. Ceea ce-l atrăgea la brit, așa cum îl interpretase Wieland, era mai întii vastitatea cunoștințelor despre suflet, observația caracterelor și a moravurilor omenești, înțelepciunea, umorul și libertatea spirituală : era cel mai vast domeniu al științei poetice despre om, cel mai mare atlas al microcosmului pe care l-ar fi putut găsi pe atunci Goethe. Pe vremea aceea, însușirile spirituale generale ale poetului îl atrăgeau mai mult decît cele propriu-zis poetice și crea-toare. Nevoia lui de natură, adică de pătrundere în realitatea umană și-a găsit în Shakespeare o că-lăuză potrivită, după cum nevoia lui de armonie

senzorială și frumusețe artistică s-a simțit satisfăcută prin îndrumările lui Oeser, iar nevoia sa de decență, simțire, grație ușoară și perspicacitate inteligentă a fost îndeplinită de Wieland.

Scrisoarea din Frankfurt, datată 20 februarie 1770 (ultima dinaintea mutării la Strassburg), în care îi citează pe aceștia trei ca profesorii și maeștrii săi, face retrospectiv și anticipativ suma existenței duse la Leipzig, iar aceste trei nume indică nivelul pozitiv al culturii pe care și-o însușise la Leipzig: Oeser și Wieland reprezintă cultura pe care avea s-o lase în urmă, Shakespeare anunță universul cultural care-l aștepta la Strassburg. Scrisoarea este una dintre acele autoanalize de care Goethe simțea nevoia și era capabil în toate momentele de cotitură ale vieții și ne permite să aruncăm o privire în sufletul său stăpînit atunci de neliniște și ezitări, oscilînd între înregistrarea și evaluarea sporurilor pe care i le adusese anul petrecut în Leipzig, și căutarea nesigură a unei noi activități pentru forțele lui vaste, între constatarea că posedă un bagaj cultural cert și îndoiala în privința drumului viitor, totul formulat în termeni critici față de sine însuși și plini de venerație și recunoștință față de toți dascălii săi spirituali, termeni ce vădesc în același timp exigență și un respect profund:

„Lecțiile lui Oeser vor avea consecințe asupra întregii mele vieți. El m-a învățat că idealul frumosului este simplitatea și calmul, iar de aici rezultă că nici un tînăr nu poate fi maestru.

După el și după Shakespeare, Wieland este singurul, pe care-l pot recunoaște ca pe un adevărat profesor al meu, ceilalți mi-au arătat că greșeam, aceștia mi-au arătat cum pot face mai bine.“

Agitația din Leipzig, viața de societate, ocupațiile lui de acolo au orientat privirea lui Goethe către exterior, către materialul de observație și au dat mereu impuls și misiuni receptivității și capacității lui de prelucrare, în așa fel, încît, în ciuda înclinației spre autooglindire, n-a putut face un bilanț al celor trăite. Căci nevoia de a se lămuri cu privire la profitul și pierderea ce-i reveneau la un moment dat era condiționată la Goethe de năzuința de a deveni după aceea ceva, de a-și contura un ideal. Pentru el nu era suficient să trăiască pur și simplu, desfătîndu-se, ziua de azi, și, oricît s-ar fi bălăcit în toate apele, oricît ar fi savurat delicatesele, oricît ar fi flirtat și pierdut vremea, oricîte și-ar fi îngăduit și oricît s-ar fi scufundat în voluptatea momentului, în sufletul lui ieșea la iveală, cînd ca un imbold confuz, cînd ca o convingere clară, conștiința unei meniri, un sentiment de răspundere, o intuiție a viitoarei sale valori și activități. El simte momentul numai ca pe un val de fluviu ce-l împinge mai departe, nu ca pe o mlaștină în care se poate bălăci, ca epicurianul obișnuit. Dar nici nu putea, ca un oarecare arivist, că contabilizeze pur și simplu clipa de viață și să cîntărească ceea ce-i poate fi de folos pentru cariera sau afacerile sale : Goethe se dăruie prea mult vieții, pentru a se mai arăta dispus s-o jertfească de dragul unor țeluri exterioare calculate. El nu are un țel exterior, scopul său este el însuși, precum scopul germenului rezidă în propria-i floare sau propriu-i fruct.

Dar care era idealul, imaginea visată, către care năzuia tînărul Goethe la Leipzig și în raport cu

care își evalua realizările? El voia oarecum să devină ca pictor ceea ce era Oeser, ca poet ceea ce era Wieland : un bărbat stăpîn desăvîrșit pe legile frumosului și pe cunoașterea mersului lumii, care să poată veșnici în imagini, prin culori sau cuvinte, frumosul și adevărul, pentru a delecta și a instrui o societate cultivată. Acest ideal era mai mic decît capacitățile sale și destinul său viitor, dar confirmă spusele lui Goethe : că ideile sale despre ceea ce i se părea a fi lucrul cel mai de seamă nu depășeau niciodată nivelul a ceea ce se simțea în stare să făptuiască. Idealurile sale nu constituiau o unitate de măsură absolută și de neatins, aflată undeva mai presus de ființa sa, ci ființa lui însăși îi era măsura idealurilor. Dar, tocmai pentru că setea de lucruri irealizabile nu era pentru el o stare permanentă, ca pentru „idealisti” înnașcuți, ca pentru cei „flămînzi de irealizabil”, tocmai pentru că în fiecare clipă se socotea capabil să atingă absolutul, adică altitudinea absolută pentru el, să umple sfera universului său, tocmai de aceea orice stîngenire provenită din interior sau din afară era la el de două ori dureroasă, și oricît de puțin era înclinat spre ipohondrie, cum sînt „sufletele zbuciumate” și „naturile problematice”, care nu pot ajunge la împăcare cu forul lor interior și nu pot fi satisfăcute de nici un fel de circumstanțe externe, Goethe era amenințat de o zdruncinare totală ori de cîte ori o piedică îi stăvilea răvărsarea plenitudinii sale sufletești. În asemenea împrejurări, forțele sale se năpusteau spre interior, iar dacă nu putea să creeze și să acționeze, poetul devenea agitat și mînios împotriva lui însuși. Spre fericirea sa, asemenea crize se produceau întotdeauna în perioadele de trecere, după ce parcursese un domeniu posibil și dăduse

conținut unei forme posibile ; poate că aceste crize constituiau chiar mijlocul prin care se desfășura trecerea sa dintr-o formă de viață în alta, atunci când epuizase conținutul unui cerc de viață și încă nu găsisese un câmp nou de acțiune potrivit.

O asemenea criză e boala gravă care a durat tot timpul dintre întoarcerea din Leipzig și plecarea la Strassburg. Criza exterioară a ascuns și domolit o criză interioară, de care și altminteri n-ar fi fost cruțat în acest moment — prăpastia dintre formarea la școala lui Wieland și trezirea la noi înțelegeri prin Herder, dintre Leipzig și Strassburg, a fost umplută de însumări, destindări, priviri retrospective și comutări. Răstimpul de după întoarcerea de la Leipzig, aparent tulbure și zbuciumat, l-a pregătit pentru influența universului mai larg și mai liber ce-l aștepta la Strassburg, căci poetul n-ar fi putut trece nemijlocit din sfera wielandiană în cea herderiană, aceasta din urmă l-ar fi respins sau l-ar fi copleșit. Datorită destinderii dureroase și năzuințelor pline de dor, pe care le-a nutrit la Frankfurt, sufletul lui Goethe se deschisese și căpătase dimensiuni suficient de vaste, ca să recepteze noul ; așa cum, după prima zguduire trăită în urma episodului cu Gretchen, o boală formase pentru el puntea de trecere de la adolescență la tinerețe, tot astfel și acum o criză trupească l-a trecut dintr-un univers cultural mai restrâns în altul mai vast.

Ce fel de destindere sufletească a cunoscut și cum a folosit momentul de cotitură pentru a se autoanaliza și a se lămuri asupra lui însuși, aflăm dintr-o scrisoare, pe jumătate ipohondră, pe jumătate palavragiu-cochetă, adresată Friederikei Oeser : scrisoarea ne înfățișează nu numai contradicția dintre dorințele lui Goethe și starea lui

sufletească, dintre ceea ce voia și ceea ce îi stătea în putere, ci și dintre ceea ce îi stătea în putere și ceea ce era imperios pentru el. Stingherit de boală, pe de o parte nu putea să lucreze cum ar fi vrut, în sensul lui Oeser și al lui Wieland, pe de alta, virtuozitatea, în sensul acestora, pe care și-o însușise, nu corespundea cu conținutul, cu imboldul tulbure ce se și lupta în el pentru a-și afla expresia. În tînguirea privitoare la boală se ascunde o îngrijorare mai adîncă, o suferință legată de propria-i existență și nu numai de poziția critică față de lume. Firește, încă prizonier al tehnicii rococo, cu privirea întoarsă spre exterior, preocupată de ecoul social, Goethe nu caută cauzele interne ale acestei stări, ci descrie doar simptomele exterioare. În același timp, se dovedește un observator penetrant și face paradă de simțul său pentru indiciile tipice ale stărilor de lucruri și ale societății.

A-și relata pe un ton glumeț chiar și suferințele corespundea *bontonului* specific omului din perioada rococo. A se lăsa în voia suferinței, așa-dar a depăși limitele trasate de societate, era ceva ce nu și-ar fi îngăduit nici un fiu al unei asemenea societăți care respectă formele : ca atare, tonul voios al lui Goethe nu trebuie să ne înșele în privința gravității suferințelor lui de-atunci.

A ajuns la Strassburg stăpînit de această stare, pe jumătate apăsare sufletească, pe jumătate destindere, animat de o receptivitate totală, de o senzualitate trează și neliniștită, dar și de o cucernicie pietistă : încercase încă și mai înainte să se liniștească cu gîndul la Dumnezeu, sau să se adîncească într-un calm pios. Așa cum, înainte de plecarea spre Leipzig, adeziunea la o asociație pseudomasonică oferise o hrană și o activitate insu-

ficientă imboldului său spre miraculos, tot astfel, în provincia liniștită, frecventînd cercul Susannei von Klettenberg¹, Goethe și-ar fi găsit cel mai lesne o concepție asupra lumii care să-i îngăduie o privire dincolo de granițele societății. Oricît de puțin i s-ar fi potrivit ca atare tinărului luptător titanic aceste înflăcărări pioase, aceste contemplații pasive, ele erau totuși, atîta timp cît se vedea înconjurat de persoane sau grupări active și valoroase, singurele forme care puteau domoli un simțămînt mai adînc pentru corelațiile cosmice, mai presus de noțiunile societății rococo. Pioșii aceștia aflaseră, dacă nu o limbă, totuși un gest pentru a exprima relația intimă dintre suflet și Dumnezeu, fără intermediul culturii raționale, ori tocmai de așa ceva avea nevoie Goethe și acesta era lucrul care-l atrăgea ca *formă* a conduitei sufletești, chiar ignorînd conținutul și chiar dacă majoritatea acestor pioși ar fi putut fi pentru el încă de la Frankfurt ceea ce au devenit, printr-o frecventare asiduă, la Strassburg.

„Sînt atît de nemaipomenit de plicticoși... încît vivacitatea mea nu putea să-i suporte. Numai oameni de-o inteligență mediocră, care cu primul sentiment religios și-au epuizat și primul gînd rațional, iar apoi opinează că asta-i tot, fiindcă altminteri nu mai știu nimic... Se mai adăugă încă ceva. Preferința pentru propriile noastre sentimente și păreri, vanitatea de a suci nasul oricui după forma nasului nostru; greșeli, în seama cărora acești oameni, slujind altminteri o cauză bună, se complac fără a avea nici un fel de îndoieli.“

¹ *Susanne Katherine von Klettenberg* (1723—1774) — pietistă, evocată de către Goethe, în *Wilhelm Meister*, ca un „suflet frumos“. În *Poezie și adevăr*, scriitorul îi dedică pagini de caldă recunoștință.

Simțirea religioasă, cît de profundă, -nu-i dădea satisfacție; intuia, mai ales, pericolul îngîmfării și al sleirii puterilor rezultat dintr-o perspectivă pur personală, iar îndată ce-a putut să-și reia libertatea de mișcare s-a năpustit asupra cîmpului deschis al experienței, nu însă doar pentru a colecționa fapte, ci mai ales pentru a investiga legătura spirituală care asigură coeziunea intimă a lumii. În sfaturile adresate unui tînăr cunoscut stăpînit de ipohondrie, își descrie propria igienă:

„A vedea lucrurile cu toată perspicacitatea de care sîntem capabili, a le înregistra în memorie, a fi atenți și a nu lăsa să treacă nici măcar o zi fără a aduna ceva. Apoi, a cultiva acele științe, care dau o anumită direcție spiritului, a compara lucrurile, a-l așeza pe fiecare la locul său, a determina fiecare valoare: mă refer la o filozofie adevărată și la un simț matematic temeinic... În această privință trebuie să nu *fim* nimic, ci să dorim a deveni totul și, mai ales, să nu ne dedăm tăcerii și odihnei mai mult decît ne-o cer un spirit și un corp obosit.“

În acest sens, Goethe a găsit plăcere în studiul dreptului, ca într-o exersare metodică a spiritului, de care dusesese lipsă în cursul preocupărilor artistice de la Leipzig, și s-a supus în mod conștient rigorilor unei energice autoinstruiri, privită ca o activitate cu rol pedagogic și igienic, deși înclinațiile sale științifice se orientau, după întoarcerea de la Leipzig, într-o altă direcție: „Chimia continuă să fie iubită mea de taină“. Chimia, pe vremea aceea încă destul de apropiată de alchimie, era pentru tînărul Goethe o știință despre viață, despre legile și corelațiile forțelor vii. Acest

spirit i-l înşuflase fondatorul ei, Paracelsus¹ adevărat prototip al cercetătorului faustic, așa cum îl dăduse la iveală Renașterea germană. La Strassburg, tânărul Goethe a citit pe nerăsuflăte operele lui Paracelsus și și-a format o disciplină pe jumătate științifică, pe jumătate magic-religioasă, în sensul de a căuta acțiunea lui Dumnezeu în mișcările naturii, de a-și lămuri înrîuririle reciproce dintre forțele telurice vii. Efemeridele sale de la Strassburg, datînd din anul 1770, conțin diverse extrase din Paracelsus, din mistici și din chimiști : o intuiție confuză îi indica aceste două modalități cvasinelegitime ca niște căi de acces spre Dumnezeu și spre lume. Ceea ce-l atrăgea, în cele religioase, spre mistici, în privința științei, spre chimiști era unul și același lucru, anume imboldul spre o unitate spirituală, constînd în ceea ce teologia oficială statornicea dogmatic și ceea ce empirismul oficial analiza sub aspect material : „ai atunci ambele părți în mîna, dar din păcate îți lipsește legătura spirituală“. Instinctul creator al lui Goethe căuta, la fel ca misticii, la fel ca Paracelsus și Giordano Bruno, *unitatea* în diversitate și reținea în concepte mai mult trăirile și intuirile forțelor decît „demonstrația“ faptelor. Se simțea înrudit cu misticii și cu chimiștii, deoarece aceștia, ca și el, năzuiau să ajungă la concepții și rezultate de ansamblu, pe de o parte pe deasupra cuvintelor, pe de altă parte pe deasupra noțiunilor. Tânărul adept aduna cu ardoare de pretutindenii, din societate și din știință, din natură și istorie manifestări ale unor asemenea tendințe. Acolo unde i se părea că află ceva înrudit, pe ju-

¹ *Theophrastus Bombastus von Hohenheim* (Paracelsus) (1493—1541) — alchimist și medic elvețian.

mătate ascuns, pe jumătate spulberat, - pe jumătate proscris, pe jumătate falsificat, scormonca mai departe.

Firește, cum nu găsea nicăieri ceva întreg și cum, în lipsa unui sistem adevărat, era avizat să se bizuie pe intuiții și investigații, succesele și descoperirile mai mult îl tulburau și îl nelinișteau decât îl stimulau. Dar la cvietişti și mistici, la Giordano Bruno, la Tauler¹, la Paracelsus, la Susanne Klettenberg, la Homer și la Shakespeare, adúlmea, fără a-și fi clarificat practic pe deplin în ce direcție se îndreaptă, totuși cu o certitudine instinctivă și cu o privire devinatoare, forțe în loc de noțiuni, concepții în loc de cuvinte, acțiuni în loc de concluzii, trăire în loc de dovezi — și încă ceva, ceva suprasocial, care-l punea într-un contact nemijlocit, nestînjénit de vreun convențional zid despărțitor ridicat de rațiune și decență, cu esența fundamentală a vieții, ceva care-i îngăduia să păsească dezbărat de toate în fața lui Dumnezeu și a lumii — lui, omului creator, în fața forțelor creatoare și active. În multe locuri, vâlul raționalist fusese sfîșiat, iar manifestărilor mai presus de rațiune, pe care le găsea, extinzîndu-și căutările în istorie sau în lumea înconjurătoare, le răspundea, mereu mai viu și mai imperios, propriile intuiții și cerințe ale geniului său, din interior spre exterior : forțele modelatoare ce acționau dinspre exterior se întîlneau cu cerințele active dinăuntru în afară, și nu mai lipsea decât perspectiva unitară asupra lumii, care să-i lămurească, într-un ansamblu încheșat, sutele de dovezi adunate din propriu-i suflet și din universul exterior, să smulgă dintr-o dată vâlul și să-i reve-

¹ *Johann Tauler* (cca. 1300—1361) — mistic și predicator german.

leze direct lumea, rotunjită și proaspătă ca o dimineată. Încă mai înainte de a-l întâlni pe Herder, Goethe a deschis ochii asupra fiecărui aspect din natură, din istorie, din societate, devenind apt să recepteze prin propria-i sensibilitate liberă suflul creator ce acționează în fenomene (acesta este un fapt ce scăpa total chiar și celor mai geniali raționaliști), dar totul nu era încă decît o tatonare la periferia lumii ce se trezea, nu o cuprindere a sferei, pornind din centrul ei. N-a greșit drumul, însă nu pentru că ar fi cunoscut regiunea, ci pentru că îl călăuzea în chip fericit un confuz simț de orientare.

Trei mărturii din Strassburg, toate scrise înainte de întâlnirea cu Herder, ne arată cît era de pregătit pentru mesajul lui Herder și ne îngăduie să înțelegem ce trebuia să însemne pentru dînsul Herder. Prima se referă la ivirea noului sentiment al naturii, a simțului pentru peisaj — nu ca decor pictural al unor grupuri omenești, ci ca o creație născută și pusă în mișcare de suflul divin :

„Ieri am călărit toată ziua, se apropia noaptea și tocmai atunci am sosit la castelul Lotharingilor, la poalele căruia curge, printr-o încîntătoare vale, Saarul. În vreme ce priveam așa, spre dreapta, peste adîncimile verzi, și rîul curgea în amurg cenușiu și calm, iar spre stînga cobora asupră-mi de pe munte noaptea grea a pădurii de fagi, în vreme ce în jurul stîncilor întunecate păsărele sclipitoare zburătăceau în tăcere și-n taină prin tufișuri, deodată în inima mea s-a făcut liniște ca în ținutul din jur și întreaga trudă a zilei pierise în uitarea ca-n vis.“

„Nici un alt poet german nu percepușe în felul acesta acordul dintre peisaj și simțire. Întreaga descriere izvorăște din inima cuprinsă de emoție, toate aspectele surprinse de privire țîșnesc din devenirea unduitoare.

În aceeași scrisoare, din iunie 1770, răzbate pentru prima dată în limba germană, dincolo de Klopstock, noul ton al simțirii pentru erotismul cosmic :

„Îndată ce inima noastră se moaie, devine slabă. Cînd ne bate atît de cald în piept și ne simțim parcă sugrumați și-ncercăm să oprim lacrimile ce ne izvorăsc din ochi, și stăm așa cuprinși de o voluptate de neînțeles, cînd lacrimile încep să ne curgă, o, atunci sîntem atît de slabi, încît am putea fi legați cu lanțuri de flori...”.

„Cînd spun iubire, înțeleg simțirea legănătoare în care plutește inima noastră, mișcîndu-se neconținut încolo și-ncoace pe-același petic de loc, atunci cînd un impuls oarecare a smuls-o de pe calea obișnuită a indiferenței. Sîntem neconținut în mișcare, mereu activi, asemeni copiilor ce se leagănă pe cai de lemn, și niciodată nu depășim peticul de loc.”

Nouă este aici resimțirea simptomelor trupești ca mișcări sufletești ; pretutindeni, în locul reprezentărilor descriptive, a și apărut acțiunea concomitent creatoare, concomitent vibrantă a cuvîntului ; toată rigiditatea, asprimea limbii, a reprezentării s-au topit, au devenit fluide.

Un al treilea pasaj elucidează prin negație cît de mult s-a și îndepărtat Goethe de raționalism, preferînd demonstrației simțirea, cunoașterii, trăirea :

„Mendelssohn¹ și alții au încercat să prindă frumusețea ca pe un fluture și s-o fixeze cu un ac de gămălie pentru spectatorii curioși; încercarea le-a reușit; dar lucrurile nu stau altfel decât cu fluturile prins; biata gîză se zbate în plasă, își pierde culorile cele mai frumoase, și chiar atunci cînd e prinsă fără stricăciune, moare rămînînd țeapănă și fără viață; leșul nu e gîză *întreagă*, îi mai lipsește încă ceva, ceva important, ba chiar, în cazul acesta ca și în celălalt, ceva de-o importanță esențială: viața, duhul care dă frumusețe la toate“.

Rămîne deschisă discuția asupra măsurii în care peisajul alsacian a contribuit la maturizarea și grăbirea acestui simț al vieții. Și aici își verifică valabilitatea spusă: „natura se află în veșnică legătură cu geniul, ceea ce făgăduiește acesta, îndeplinește cu certitudine cealaltă“ și nu numai natura, ci și istoria. Atît caracterului, cît și destinului lui Goethe, adică demonismului din el, le-a fost dat să pătrundă în perioada maturizării sale în peisajul natural potrivit, într-un mediu național, în vraja unei pasiuni erotice mai presus de conveniențele sociale — și să-l întâlnească pe Herder.

HERDER

Momentul decisiv a fost întîlnirea cu Herder în septembrie 1770. Herder era pe atunci germanul care putea să trăiască și să interpreteze ansăm-

¹ *Moses Mendelssohn* (1729—1786) — filozof german, colaborator al lui Lessing la redactarea *Scrisorilor private la literatură cea mai nouă* (1759—1765).

blul universului uman, istoria și societatea cu toate manifestările lor — îndeosebi monumentele de limbă ale omenirii — ca răsfringere, desfășurare și evoluție a forței divine. Era panteist în interpretarea istoriei în sensul în care Spinoza sau Goethe pot fi numiți panteiști în înțelegerea naturii : istoria — istoria înțeleasă în sensul cel mai larg, în așa fel încât cuprinde cosmogonia, preistoria, istoria culturii, istoria limbii, a literaturii, a artei, a statelor — pe scurt procesul de devenire al ansamblului, cu toate momentele și sedimentările sale *omenești* perceptibile, era pentru el un simbol al lui Dumnezeu, expresia vizibilă a forței primare de natură divină. Dacă Spinoza considera gândirea și întinderea ca fiind cele două attribute ale substanței divine, pentru Herder cele două attribute prin care înțelegea și exprima forța divină ce se manifesta în istorie erau *devenirea* și *limba*. Cele două mari monumente pe care și le-a edificat în universul spiritului german sînt concepția sa asupra unui Dumnezeu ce patronează istoria și se manifestă în progresul popoarelor pămîntului, al creaturilor și locuitorilor acestui astru printre aștri — idei ce stau la baza filozofiei istoriei umane — și concepția asupra întrupării prin *limbă* a lui Dumnezeu în marile monumente de limbă ale omenirii, de la spiritul poeziei ebraice și Homer pînă la „vocile popoarelor“ și victoria totală obținută de Shakespeare. Față de raționalism, chiar față de raționalismul unui Lessing, pentru care Dumnezeu însemna un plan universal în esența lui rațional și o limbă pusă în serviciul rațiunii, pentru Herder divinitatea era înainte de toate o forță activă și în continuă devenire, iar limba, întruchiparea în spirit a acestei forțe active. Față de pietismul lui Klopstock, lu-

mea nu reprezintă pentru el o *creație*, încheiată o dată pentru totdeauna, a unui Dumnezeu static, atotputernic, atotștiutor, preabun, ci a unui Dumnezeu ce se înnoiește el însuși mereu, în continuă devenire și acțiune, cu alte cuvinte : *evoluție* ; la rîndul ei, literatura este nu numai o inspirație divină, ci forța divină însăși devenită limbă, așa cum spiritul omenesc nu este un produs, ci expresia Dumnezeului prezent în întreaga istorie.

Întreaga operă de-o viață a lui Herder reprezintă contribuții la descrierea divinității așa cum se manifestă în evoluția omenirii.

Datorită concepției sale evoluționiste, Herder este cel dintîi om cu simț istoric din Germania, care a înțeles și a descris fenomenele istorice, fie antichitatea greacă sau universul biblic, fie popoarele primitive sau pe Shakespeare, ca fenomene *istorice*, în specificitatea și diversitatea lor individuală. Desigur, unele universuri din istoria culturii, în special cel antic și cel biblic, își aflaseră și mai înainte interpretii și vestitorii lor. Dar tocmai atunci, aceste universuri culturale deveniseră *canoane*, adică unități de măsură estetice sau religioase pentru *toate* lucrurile, așadar fuseseră desprinse din condiționarea lor istorică, li se anulasă caracterul istoric, fuseseră absolutizate. Așa a făcut Luther cu *Biblia*, Winckelmann¹ cu antichitatea greacă. Pînă la Herder inclusiv se pot stabili schematic trei trepte în interpretarea sensului istoriei, adică în modul

¹ *Johann Joachim Winckelmann* (1717—1768) — istoric, critic de artă, arheolog ; este autorul a două lucrări care au avut mare răsunet în Europa : *Gînduri referitoare la imitarea operelor grecești în pictură și sculptură* (1755) și *Istoria artei antichității* (1764).

de percepere a specificității, în întruchipări vii, a fenomenelor istorice :

1. raționalismul recunoaște în istorie numai modele și reguli, fapte imitabile și logice, provenite din antichitatea greacă sau din creștinism, ori din derivatele lor istorice, pe care le privește dintr-o perspectivă anistorică, neindividuală, numai sub aspectul valorii lor pentru rațiune.

2. Winckelmann sau Lessing, sub impulsul unui simț individual pentru priveliștea lumii, receptează anumite universuri culturale în vivacitatea lor supra rațională, dar în afara corelațiilor lor istorice.

3. Herder sesizează procesul de devenire al diversității istorice în lumea luată ca întreg și în aspectele ei particulare, în însăși corelația lor istorică.

Simțul lui Herder pentru dezvoltarea vie și pentru factorii individuali constituie noutatea prin care a fertilizat cultura germană în genere și gândirea lui Goethe în special. Acest simț conferă și universalismului său un caracter special, în raport cu Lessing, celălalt mare om de cultură universalist din acea vreme. Dacă pentru Lessing cheia tuturor sectoarelor lumii era legea rațională, pentru Herder această cheie era forța vie. Lessing căuta pretutindeni autenticul, Herder, esențialul, Lessing, normele, adică factorul cel mai general, Herder, întruchiparea concretă și tonalitatea, adică aspectul cel mai particular, Lessing, generalul, adică ceea ce e just, Herder factorul diferențial, calitatea de a fi așa și nu altfel, individualul — pe scurt, Lessing căuta *existența* în spațiu, simbol și scenă a unei legități raționale și invariabile, Herder *devenirea* în timp, simbol al permanentei înnoiri, transformări, indiciu al forței active. Fără

nici un adaos explicativ, reiese clar de aici ce i se potrivea tînărului Goethe: un universalism al simțirii active, al simpatiei față de factorul individual activ și în devenire, universalism care „viețuiește în fenomenul fluctuant” și care-l aborda, tulburîndu-l și ispitindu-l, din toate părțile, care se trezea, plin de intuiții și primăvăratice, în propriu-i sînge. Tînărul căuta și avea nevoie de un înțeles, de o limbă și de o explicitare a *forței*, a clocotului interior, a preaplinului sufletec năvalnic și a libertății explozive, nu de o *lege* nouă, fie ea cea mai liberală cu putință. De legi, de rațiuni se izbea la fiecare pas pe care-l făcea, ca să răzbată din natura sa proprie în întîmpinarea naturii dinafară. Simțire, forță, intuiție poseda în însăși ființa lui, dar în mod difuz și fragmentar, stingherit de friiele raționalismului și ale societății, în care se vedea încă inclus... Legi, rațiune, modele, reguli, convenții vedea pretutindeni în afară, le respecta, le stăpînea, și le însușise, dar nu mai putea să le îndrăgească și să și le încorporeze. Îi mai lipsea încă sinteza, corelația, claritatea, nu a *rațiunii*, care nu-i aparținea lui, ci a *forței* pe potriva sa. De aceea Herder a fost omul de care avea nevoie.

Herder a fost o binecuvîntare pentru Goethe prin două înrîuriri, dintre care fiecare, luată în parte, ar fi putut să fie pentru el periculoasă sau stingheritoare: uriașa lărgire a sferei istoriei și disciplina severă. Creîndu-i lui Goethe spațiul spiritual, în care acesta să-și poată revărsa forțele productive, pe măsura lor și fără îngrădiri, ca să și le pună în acțiune și să le dezvolte, Herder i-a modelat totodată și temperamentul furtunos, gata să depășească și limitele libertății nou cîștigate, un temperament impulsivat de nărăbdare, și la

apărat astfel de o risipă zadarnică. Prin critica sa adesea cicălitoare l-a ferit mereu de orice fel de îngăduință față de sine însuși, de orice indolență și a constrâns forțele eliberate ale titanului descătușat la o mișcare și verificare continuă, l-a determinat să-și însușească mereu mai profund seriozitatea și îndatoririle rezultate din noua lui libertate, l-a deprins să înțeleagă și să vadă mai limpede, fără pripeli vanitose — fără „fanfaronadă”, cum îl dojenea. Prin critică, l-a alungat din sfiala neliniștită în propriu-i eu și, în cele din urmă, l-a făcut să se lepede de plăcerea de a dovedi, jucându-se, că poate realiza orice, plăcere pe care, cu toată nemulțumirea ce-l stăpînea, Goethe o adusesese totuși cu sine din rococoul de la Leipzig. Herder i-a jugulat înclinațiile rococo spre acurateță, eleganță, virtuozitate. Ne amintim, din *Poezie și adevăr*, cum îl ironiza pe student din pricina preferinței arătate lui Ovidiu, sau din pricina „simpatiei” pe care i-o purta „maestrului de o valoare deosebită” Domenico Feti¹ — toate aceste muștrări ne indică orientarea educației herderiene: combaterea oricărui fel de delăsare, moliciune, hedonism în gusturi, pe scurt a tot ceea ce mai era la Goethe anacreontică și wielandism.

Mai importantă decît educația exercitată în sens negativ, a fost, firește, aceea în sens pozitiv. Herder a îndrumat privirea lui Goethe spre vastitatea și profunzimea lumii spirituale și i-a cerut

¹ *Domenico Feti* (1589—1624) — pictor italian. Vizitînd galeria de la Dresda, tînărul Goethe a fost încîntat de tablourile lui Feti: „un excelent artist, cu intenții umoristice, deși nu de primul rang” — pe care l-a elogiât în fața lui Herder. Ca și în alte rînduri Herder a „zeflemisit copilărosul entuziasm artistic” al discipolului său printr-o epigramă.

să se ia la trîntă cu haosul cel nou, cu haosul clocotitor și desferecat al istoriei și cu acela al propriului său eu. Cît de necuprins de vastă și de magnifică a devenit lumea, prin Herder, pentru Goethe, cum s-au prăbușit pentru el, în cele din urmă, barierele și cum i s-a lărgit orizontul ! În locul naturii îngrădite, dichisite ca într-o grădină, așa cum o văzuse și o cîntase pînă atunci Goethe ca scenă a simțirilor sale, acum îl înconjura atmosfera vastă a șesului renan. Orașele și satele, colinele și cîmpiile au încetat de a mai fi culise și recuzită scenică, ele erau acum învăluite de lumina împrăștiată peste tot, creșteau și se ofileau în natura pretutindeni vie. Trecutul însuși, istoria cu monumentele ei populate, mărturiile spiritului omenesc mereu muritor și mereu capabil de înnoire deveniseră natură și aduceau un nou adaos la farmecul peisajului. Precum turnurile și foișoarele, piețele și ulițele construite de oameni și vorbind despre întîmplări trecute aparțineau peisajului, precum Rinul este în același timp natură și istorie, le poartă cu sine și le creează, tot astfel simțirea proprie a lui Goethe a topit natura și istoria într-o unitate mobilă, neliniștită, aducătoare de fericire. Abia acum poetul a văzut și activitățile omenești, nu numai sentimentele și pasiunile, a văzut și grupările și legăturile sociale, ca acțiuni divine, ca mărturii ale unei mișcări cosmice, le-a văzut oarecum cu ochii lui Dumnezeu, fără a mai fi prizonierul unui orizont strîmt trasat în juru-i de propria sa stare de moment. Reprezentările culturale și noțiunile proprii epocii sale nu constituiau rațiunea absolută în lumina căreia să aprecieze trecutul și natura luate în întregul lor : nu, Herder l-a învățat că această rațiune, cu toate unitățile sale de măsură, trebuie înțeleasă ea

însăși ca ceva rezultat dintr-un proces de devenire, ceva relativ, un produs al acelei naturi, al acelei atotputeri divine, mai presus de care s-a ridicat asumându-și rolul de judecător.

Natura, pe care Goethe o intuia și o căuta instinctiv, pe care o simțea în unele monumente istorice, la Paracelsus sau la Shakespeare, la Homer sau în *Biblie*, o natură pe măsura lui, dar pe care, la sugestia regulilor și a modelelor, nu o putea considera drept forța conducătoare, seducătoare — tocmai această natură i-a fost legitimată de Herder. Dintr-o dată, el și-a dat seama că „*natura*“ este realitatea nemijlocită, cuprinzătoare, iar „*rațiunea*“ numai ceva derivat, mai convențional, mai îngust; că demonul ce-l impulsiona este și el mai dumnezeiesc decât legea căreia i se subordonase involuntar, că nu avea de ce să se rușineze de goliciunea sa. Datorită lui Herder, Goethe găsisese punctul arhimedic cu ajutorul căruia putea să smulgă din țîțîni universul său de pînă atunci. În natura herderiană, care era și istorie, el aflase o instanță de apel împotriva legii raționaliste, care pînă atunci i se păruse de necontestat, oricît instinctul său ar fi resimțit-o ca nedreaptă. În felul acesta, cu ajutorul lui Herder, a putut să-și revizuiască sentințele asupra literaturii universale și a marilor ei reprezentanți. Dacă limba și literatura nu mai erau determinate de țeluri omenești și nu-și mai asigurau valoarea grație acestora (la rîndul lor, simple convenții ale rațiunii, factor cu valoare generală ce poate fi demonstrat, măsurat, recunoscut) ci erau manifestări ale *pneumei*¹ divine creatoare de istorie, atunci ele aveau sensul

¹ Cuvînt grecesc cu sensul de *sufly*, *pneuma* denumeste, după concepția stoicilor, principiul vital și spirital totodată.

lor independent, atunci criteriul lor suprem nu consta în oportunitate și rațiune, ci în conținutul de viață și caracterul originar : opera realizată de om nu mai era o faptă, ci o mărturie și o creștere, iar literatura trebuia interpretată nu ca un produs fabricat pentru scopuri utilitariste precise, ci ca unul asemenea creațiilor divine din regnul animal și vegetal. *Societatea* nu mai era legea, ci ea însăși un produs, situat nu mai presus de natură, ci în interiorul naturii, avînd cel mult drepturi egale cu omul, mare în goliciunea lui, cu simțirea și conținutul său sufletesc activ. Scriitorul, devenit natură nemijlocită, avea așadar dreptul să-și exprime umanitatea nudă fără a ține cont de societate, împotriva ei, în afara ei, mai presus de ea ; mai mult chiar, cu cît conținutul său e mai extra-social, mai suprarational, mai exploziv, cu atît se află mai sus, cu atît e mai dumnezeiesc.

Cele mai importante consecințe estetice de amănunt ale acestei răsturnări herderiene a valorilor au fost, pe de o parte, reabilitarea poeziei primitive și populare, iar, pe de alta, noua forță cîștigată de Shakespeare. În acea vreme — o dată cu reîntronarea naturii ca instanță supremă — a fost scornită noțiunea de „creație poetică“, pe care ne-am însușit-o și noi cei de astăzi, noțiune care cuprinde cîntecul popular și pe Dante, pe Pindar și *Cîntecul lui Anno*¹, pe Shakespeare și Goethe : „creația poetică“, expresie fixată în limbă, denumește individualitățile naționale, considerate sub aspectul nemijlocit al naturii lor. *Vocile popoarelor* este titlul dat culegerii lui Herder ; această co-

¹ *Annolied* — legendă religioasă germană, datînd de pe la 1105, care cuprinde și digresiuni istorice și eroice. Anno sau Hanno (cca. 1010—1075) a fost arhiepiscop de Colonia și preceptor al regelui german Henric al IV-lea.

lecție se deosebește atît de cele precedente, cum e *Percys Reliques of Ancient English Poetry*¹, cît și de cele ulterioare, cum sînt *Cornul fermecat al băiatului*² sau poeziile populare ale lui Uhland³, prin aceea că a rezultat dintr-un imbold religios, istoric-panteist, nu dintr-unul literar, arheologic și patriotic, și ca atare nu-și propune să ofere mărturii doar pentru o anumită treaptă culturală și socială din viața așa-numitului „popor“, ci mărturii aparținînd pe cît posibil *tuturor* treptelor spiritului omenesc, tuturor popoarelor, tuturor păturilor sociale, tuturor epocilor, de la cele lipsite de cultură pînă la cele saturate de cultură, de la gîngăvitul popoarelor primitive pînă sus de tot, la sonetele lui Petrarca : în toate acestea își rostea cuvîntul divinitatea, acționînd în mod individual. Pentru Herder, creația literară însă nu era un produs al poporului luat ca treaptă socială — sensul acesta, eronat, avea să i se dea abia mai tîrziu —, ci un produs al *popoarelor*, iar popoarele erau întrupări ale divinității istoriei. De aceea culegerea lui Herder nu putea fi și nu-și propunea să fie o antologie de manifestări sociale populare, democratice, cum aveau să fie culegerile de poezii populare de mai tîrziu, ci o privire aruncată din zbor asupra popoarelor, o selecție din literatura universală, care s-a limitat la balade și poezii li-

¹ Culegerea *Relicve ale vechii poezii engleze* publicată de episcopul englez *Thomas Percy* (1729—1811) a exercitat o mare influență asupra romantismului englez, dar și asupra poezilor germani din mișcarea „Furtună și avînt.“

² *Des Knaben Wunderhorn* (1806—1808) — culegere de cîntece populare germane publicată de *Clemens Brentano* și *Ludwig A. von Arnim*.

³ *Vechi cîntece populare în germana de sus și de jos* (*Alte hoch-und niederdeutsche Volkslieder*, 1844—1845).

rice, numai pentru că nu putea include, din cauza spațiului, și marile epopei și drame, dar în planul căruia intrau Homer și *Mahabharata*, Dante și Shakespeare, tot așa de bine ca micile cîntece populare și scîndările copiilor. Culegerea lui Herder, anticipată și explicată de o serie de articole, cum sînt acela despre spiritul poeziei ebraice sau despre Shakespeare, a avut trei consecințe înnoitoare asupra literaturii germane, altfel spus, mai întîi asupra lui Goethe și căpătînd prin Goethe cea mai mare eficiență și rodnicie :

1. Adîncirea noțiunii de *creație poetică*, înțeleasă ca o forță naturală care exprimă în forme individuale, istorice, cu ajutorul limbii vorbite de oameni, viața primară divină : arta poetică este natură întruchipată în limba omenească, nu o domesticire sau chiar separare a naturii cu ajutorul mijloacelor rațiunii, așa cum o înțelesese estetica raționalistă.

2. Lărgirea *sferei creației poetice* : orice expresie ritmică nemijlocită izvorîtă din sufletele vibrînd de emoție ale indivizilor sau ale popoarelor, indiferent de treapta lor de conștiință sau cultură, erau considerate acum drept creație poetică.

3. *Reevaluarea operelor literare*. Operele din literatura universală, recunoscute ca valoroase și de către raționalism, modelele grecești și cele latine, Pindar, Sofocle, Horațiu, nu mai erau privite și simțite acum sub aspectul lor exemplar ce se oferea rațiunii, ci sub acela al forței lor naturale primare, al substanței lor clocotitoare, explozive, avîntate. Caracterul popular, resimțit mai înainte în mod confuz, a căpătat abia acum drept de acces ca o însușire pe deplin îndreptățită, *Biblia* a fost celebrată pentru prima oară nu ca un document teologic, ci ca un monument de

limbă, ca o operă literară. Ossian¹ a fost privit ca martor al epocii eroilor nordici ridicați la luptă, ca un ecou eroic și sentimental din vechime, alături de Homer, devenit și el, dintr-un model al genului epic, o voce eroică a unor stări naturale, primare de bărbăție; în sfârșit, Shakespeare, respins altădată ca fiind un produs al naturii necioplite, apoi acceptat ca unul ce-a receptat cu eficiență și înțelegere adevărul și justetea, a fost ridicat acum la rangul unui Prometeu uman, pur și simplu la înălțimea unui „creator de natură și istorie“, a unei forțe creatoare a naturii devenite om.

SHAKESPEARE

Dintre lărgirile de perspectivă datorite lui Herder, reînvierea lui Shakespeare a fost pentru Goethe, ca om investit cu puteri creatoare, cu mult cea mai de seamă: mai importantă și decât legitimarea liricii populare și a lui Ossian — căci acestea din urmă erau doar o materie primă stimulatorie ce se oferea sufletului însetat de natură, dar nu puteau acționa asupra lui vreme îndelungată ca un univers cultural modelator. Dînd urmare unei tendințe stimulate de Herder, Goethe a cules, respectiv a tradus în grabă poezii popu-

* ¹ Cum se știe, poetul legendar irlandez Ossian (sec. al III-lea) a fost considerat multă vreme autor al volumului *Scrierile lui Ossian* publicat de James Macpherson (1736—1796). *Cintecelul lui Ossian* sînt prelucrări de vechii balade populare gaelice, care au avut mare influență nu numai asupra preromantismului englez, ci și asupra poezilor germani din epocă.

lare sau cîntece ale lui Ossian — dar chiar în vremea acestei răzbateri către aerul liber al naturii, cînd savura vraja acestor tonuri primare, proaspete ca adierile și rumoarea, gîngăvitul și gunguritul dimineții, cînd făcea efortul să se smulgă din cătușele influenței franceze, Goethe (pentru care exprimarea plastică era totuna cu etica sa) a simțit că-și cucerește nu numai libertatea descătușării, ci și libertatea de a păși la realizarea operei sale, ceea ce se tîlmăcește de fapt prin sentimentul datoriei de a-și realiza opera. Pentru el, natura nu era, ca pentru majoritatea aderenților la mișcarea „Furtună și avînt“, o înlesnire în creația artistică, ci o extindere a acesteia, în amploare, ca și în profunzime. Shakespeare întruchipa modelul cel mai neprețuit tocmai pentru *creatorul de imagini*, calitatea primordială a lui Goethe : în opera lui Shakespeare era anulată contradicția dintre natură și artă, din pricina căreia Goethe pătimise mereu și se văzuse nevoit să sufere, ca plăsmuitor de imagini, și în vremea apartenenței sale la curentul „Furtună și avînt“ ; la Shakespeare, natura supremă, natura mai primară chiar decît în cîntecele populare și la Ossian, era în același timp și o artă supremă, o artă egală cu aceea a grecilor vechi — precum o arătase Lessing. Shakespeare se situa mai presus decît *grecii* (pe care Herder îi legitimase, pentru noua trăire inițiată de el, ca *natură*, așa cum Lessing îl legitimase pe Shakespeare, pentru raționalism, ca *artă*, cu alte cuvinte, ca realizare rațională eficientă), se situa mai presus chiar decît Homer, deoarece el întruchipase imaginea lumii și a omului din perioada europeană creștină. Shakespeare a înfățișat în opera lui, la dimensiuni mitice, pasiunile și destinele nu ale unui ev eroic apus, ci ale

unei perioade, omenește încă destul de apropiate, pentru a se mai reflecta și a acționa eficient în epoca lui Goethe, și totuși mare, cavaleriească, eroică și destul de plină de primejdii ca să se înalțe ca un fundal mitic mai presus de cumin-tea lume burgheză. Goethe a aflat la Shakespeare ca la nimeni altul o omogenitate relativă în structura sufletească a oamenilor și grandoare în mase. Shakespeare este ultimul și singurul scriitor care a salvat și a înfățișat viu și concret în chiar mijlocul lumii burgheze patosul eroic, nu ca pe o atitudine romantică retrospectivă, ci ca pe o atitudine actuală firească, nu ca pe un gest teatral pitoresc, ci ca pe un limbaj nemijlocit al inimii: Hamlet este un om cu o alcătuire eroică și patetică, supus tuturor primejdiilor și chinurilor specifice moderne. De la el, un drum drept duce la eroul antic Brutus și unul nu mai puțin drept la fiul sentimental al burgheziei, Werther.

Așadar, noua trăire culturală, pe care Herder i-a mijlocit-o tânărului Goethe s-a concentrat esențialmente în redescoperirea lui Shakespeare, cu alte cuvinte în revalorificarea operei acestuia ca natură și istorie devenită literatură, ca monumentul *de limbă* cel mai cuprinzător în îmbrățișarea lumii și a omului, ca simbol al forței creatoare omenești. Shakespeare reunea în el toate tentațiile, toate îmbogățirile și aprofundările pe care i le puteau oferi în parte Homer și *Biblia* (în noua interpretare a lui Herder), Ossian și cîntecele populare (*redescoperite* de Herder). Cu Homer, Shakespeare se înrudește prin plastica eroică a personajelor, cu *Biblia*, prin reliefurile picturale ale tablourilor și prin avîntul exprimării, cu Ossian, prin atmosfera de groază învăluitoare, prin tonalitatea peisajului și prin fiorul stihurilor, cu cîntecele

populare, prin captarea frustă și senzorială a clipei, prin conturarea dramatică a evenimentelor, prin concretetea viguroasă și nudă a simțirii, sau prin înlănțuirea grandioasă și sinceră a impresiilor, prin logica instinctuală. Elementele noi pe care i le-a adus tânărului Goethe, elemente care l-au asaltat pe acesta cu toată forța unor descoperiri, sau i-au ieșit în întâmpinare ca niște întruchipări reale, dorite și intuite de mult, ale propriilor sale capacități tainice, au fost graiul pasiunii individuale de toate gradele și în toate situațiile, libertatea și limpezimea sufletească în mijlocul furtunii și al vîltoarei, sfera întregii lumi senzoriale și morale, înțelegerea precisă a simțirii adânci, cunoașterea sufletelor și a stărilor sociale, interacțiunile dintre caracterul omenesc și legile de valabilitate curentă, zîmbetul cu care creatorul își privește creația, blîndețea și atitudinea necruțătoare a celui atotștiutor, forța sufletească încordată la extrem, paralel cu o capacitate extremă de destindere și amuzament — pe scurt o înmănunchere de însușiri, ale căror elemente separate erau, sau începeau să devină pe atunci factori importanți ai simțirii epocii, dar care numai în unitatea lor îi ofereau lui Goethe ceea ce căuta, ceea ce reprezenta pentru el propria-i imagine ideală : umanizarea cosmosului și creșterea dimensiunilor omului pînă la cuprinderea întregului univers. Goethe a descris mai tîrziu în *Wilhelm Meister* efectul pe care l-a avut asupra lui acest univers al lui Shakespeare. Un omagiu nemijlocit l-a constituit cuvîntarea rostită din însărcinarea lui Herder la sărbătorirea lui Shakespeare în 1772. „Germenul meritelor pe care le prețuim — se spune în acea cuvîntare — îl purtăm în noi.“ Mai

presus de fiecare merit luat în parte, ceea ce putea reșimți ca o însușire personală era multilateralitatea lui Shakespeare, chiar dacă nu și dimensiunea colosală a acestuia.

Abia prin cultura pe care i-a revelat-o Herder și al cărui conținut principal a fost Shakespeare, Goethe a obținut un spațiu pe potrivă pentru a da expresie trăirilor sale primare, a căpătat cutezanța necesară pentru a-și manifesta propria-i natură și a intrat în posesia unei orientări culturale corespunzătoare impulsului său vital — în vreme ce orientarea culturală de pînă atunci se aflate în contradicție cu pornirile vitale. De aci înainte, trăirea culturală și trăirea primară vor coincide; geniul potențial al lui Goethe, care sălășluisese mai întîi într-însul în stare de somnolență, apoi năzuise să-și facă drum, apoi ieșise la iveală în manifestări izolate, a devenit acum, în sfîrșit, activ.

Recunoștința față de Shakespeare, exprimată de Goethe în cuvîntarea ținută la Strassburg, este în același timp o recunoștință față de Herder, cel ce-i deschisese calea spre adevăratul Shakespeare; omagiul se transformă într-o confesiune entuziastă :

„Am simțit în modul cel mai viu că existența mea se amplifică la nesfîrșit, totul era pentru mine nou, necunoscut, iar lumina neobișnuită îmi îndurera ochii“. „Am făcut un salt în aerul liber și am simțit pentru prima dată că aveam mîini și picioare.“

Prilejurile de a-și folosi mîinile și picioarele, cu alte cuvinte trăirile pe care să le poată exprima în lumina noii libertăți cucerite, nu aveau să-i lipsească niciodată — și a fost un cîștig adus de eliberarea venită tocmai la timp faptul că un tezaur

de forță productivă, consumată altminteri în fricțiunea dintre regulile aflate în uz și imboldul necesității de a se exprima, a putut să fie investit de-aici înainte, pe de-a-ntregul și pe dată, în producție. Cîtă căldură sufletească putea să se manifeste liber, fără a se mai chinui în vederea unei adaptări la sociabilitatea curentă și la bunele ei maniere ! Ceea ce nu se mai ciocnea iritant cu formulele putea fi investit de-a dreptul în formă. Prospețimea ce evocă zorii de zi și cîntecul ciocîrliei, libertatea și limpezimea exultantă din primele cîntece de dragoste scrise la Strassburg provin nu numai din prospețimea matinală a iubirii înseși, ci și din entuziasmul conferit de această nouă libertate : să-și poată cînta, precum pasărea, cîntecul, să-și resimtă descărcarea sufletească nu numai ca pe o eliberare, ci și ca pe un act de legitimare artistică. Lirica scrisă de Goethe la Strassburg se deosebește de aceea de la Leipzig nu numai prin caracterul ei direct, ci și prin conștiința împăcată pe care i-o insuflă poetului această exprimare directă. În tonul natural, liber, avîntat, de imn, în eliberarea din ȃrcul conveniențelor sociale, ca atitudine și țel, pe care le dă la iveală producția din Strassburg a lui Goethe se manifestă nu numai o trăire nouă, ci și o nouă înțelegere a esenței și a valorii poeziei datorate naturii. Într-adevăr, ne putem întreba dacă dragostea pentru fata din Sessenheim ar fi fost suficient de intensă ca trăire primară, pentru a-l face capabil pe poet să spargă tiparele liricii galante și să ajungă la lirica pasional-erotică, în cazul că Herder nu i-ar fi dezlegat limba prin redescoperirea și legitimarea vechiului cîntec popular ; oricum, primele cîntece către Fri-

derike — În curînd o revăd pe Rickgen, Trezeşte-te, Friederike, chiar şi Mici flori, mici foi — aparţin încă pe jumătate, prin motive şi accent, rococoului galant şi abia cîntecul *Imi bătea inima*, scris după întîlnirea cu Herder, cutează să pătrundă nud şi solitar în starea sufletească şi senzorială şi să scufunde motivul în simţul naturii, în pasiunea îndrăgostitului, şi nu în reflecţia erotică a unei societăţi.

Dacă trecerea lui Goethe de la cîntecele pentru Annette la cîntecele pentru Friederike s-a realizat fără ajutorul liricii populare, şi numai datorită pasiunii proaspete a unui tînăr descătuşat, atunci cu siguranţă că trecerea de la *Complicii* la *Goetz von Berlichingen* a fost condiţionată la început nu de o nouă trăire primară, ci, în mod esenţial, de trăirea de natură culturală prilejuită de Shakespeare. Pe scurt, desfăcarea naturii şi a istoriei, desraţionalizarea macrocosmului, prăbuşirea lumii convenţionale intermediare, care se situa între trăirea primară a geniului şi realitatea vie a universului, între sentiment şi lucruri — această nouă înţelegere a culturii, pe care Herder i-a revelat-o lui Goethe, a îngăduit trăirii primare a poetului să se exprime nemijlocit şi nud în operele lui, ei îi datorăm faptul că nu mai sîntem nevoiţi s-o ghicim sub masca a tot felul de forme de expresie extragoetheene sau s-o întrezărim şi s-o auzim răzbătînd de sub învelişuri şi cătuşe străine. Ceea ce creează de aci înainte Goethe este apriori goethean, indiferent dacă punctul de plecare rezidă în instinct sau în gîndire, deoarece el nu mai transformă în plăsmuire ceea ce nu i-a umplut pe de-a-ntregul spiritul şi nu a fost transfigurat de acesta.

NOUA LIRICĂ

Mai înainte de a trece la misiunile spirituale luate în parte, pe care i le-a impus lui Goethe străpungerea peretelui ce-l despărțea de propria-iesență, să vedem cum s-a exprimat această străpungere sub aspectul limbii, în primul rînd în *lirica* lui, ca o autoîntruchipare nemijlocită.

În vreme ce — folosind mijloacele artistice ale limbii, mijloacele metrice sau ritmice, date ori create — toată lirica mai veche, inclusiv lirica din Leipzig a lui Goethe, căuta să înfățișeze starea elevată a poetului — starea ce-l determina să scrie versuri, indiferent dacă ea provenea din simțire sau pasiune, din impulsuri sau scopuri etice — pe cît posibil ca pe o imagine finită, închisă, sesizabilă și rațional ca o unitate, fie ea melodie sau tablou, învățătură sau poantă, poeziile scrise de Goethe de aci înainte comunică pentru prima dată prin mijloacele limbii și prin ritm, vibrația, oscilația, atmosfera, clocotul, pe scurt starea sufletească ce-l determină să cînte, luată în întregul ei, nelimitată : poetul este acum identic cu ceea ce e poezie și vibrează în el. Acest factor poetic și vibrant, această stare sufletească elevată nu mai e pentru Goethe cauza sau obiectul liricii sale, ci concomitent conținut și formă. Poetul nu mai vorbește despre starea sa sufletească, așa cum o fac poeții sentimentali de felul lui Schiller, el nici nu-și mai exprimă starea sufletească, așa cum o fac poeții naivi : însăși starea sufletească se exprimă pe sine, ea devine limbă, devine ritm și culoare și pune stăpînire pe toate simbolurile particulare — iubita, peisajul, divinitatea — în așa fel, încît acestea apar doar ca talazuri ale torentului

limbii, ca scînteii ale unei licăriri, ca puncte de culoare dintr-un cerc de abur — ale torentului, ale licăririi, ale cercului de aburi, ale mișcării cosmice nelimitate și fără obiect în care a pătruns poetul, în care vibrează și cîntă : harfa lui Eol nu e pusă în mișcare de nimic altceva decît de vibrația vîntului, devenită sunet.

În întreaga lirică mai veche există două aspecte : o emoție poetică și un obiect care o declanșează : un obiect concret sau abstract, unul interior sau exterior. Privirea poetului este îndreptată spre acest obiect — Dumnezeu, rege, patrie, iubită, natură, libertate sau ce va mai fi fiind — iar emoția poetică se întruchipează prin mijloacele limbii numai cu scopul de a lua în stăpînire acest obiect. Captarea obiectului în cadrul unor limite reprezentă pentru sentiment o izbăvire : creația lirică constituie o tentativă de a fixa, de a exprima prin mijloacele limbii și prin ritm ceva voit, gîndit, dorit. Ceea ce ni se mai pare astăzi viu în asemenea poezii nu constă în obiectul înfățișat, fixat, nici în exprimarea sentimentului sau a ideii, ca o stare sufletească obiectivă, încremenită, nici în constatarea și stabilirea faptului că poetul a fost entuziasmat, plin de dor, sau îndrăgostit, sau trist, sau vesel, ci în tremurul și arderea care trădează involuntar, în ritmul poeziei însăși, nu mișcarea *ce a avut loc* aici, ci aceea care mai dăinuie și acum ca ritm, ca mișcare. Acesta este farmecul sonetelor shakespeareane sau dantești, chiar dacă doamna neagră și Beatrice nu ne mai încălzesc de mult inimile, iar simțămintele subiective nutrite de poezi pentru adoratele lor ne lasă indiferenți : în sonetele celor doi continuă să tremure în ritmuri nemuritoare o emoție omenească profundă ce ne atrage în vârtejul ei. În principiu, noua lirică a

lui Goethe nu mai cunoaște această sciziune dintre starea sufletească și obiect, nici dintre sentimentul ce declanșează actul poetic și sentimentul cîntat în poezie, dintre dragoste și obiectul ei, dintre nostalgie și obiectul ei. În vreme ce poeții mai vechi voiau să cuprindă emoția lor nelimitată într-o imagine limitată, văzîndu-se obligați să încătușeze pînă și forțele vitale iraționale în întru-chipări perceptibile pentru simțuri sau rațiune, Goethe a izbutit să afle pentru acea trăire, pentru acel tremur și acea ardere irațională o expresie lingvistică irațională, să evite transpunerea unei stări sufletești într-un obiect și să capteze pe loc prin mijloacele limbii mișcarea sufletească, independent de obiect.

Oamenii productivi dinainte de Goethe cunoșteau numai un univers al *existenței*, în cuprinsul căruia fiecare lucru își avea locul, conturul și chipul. Ce trebuia să se întîmple însă atunci cînd Herder i-a descătușat lui Goethe sentimentul că toate aspectele din natură, din istorie și viață sînt doar niște cifrări, niște simboluri și niște forme de expresie individuale ale unei *devenirii* divine? Cum nu putea să ia în stăpînire lumea altfel decît într-un mod productiv, poetul și-a însușit această uriașă idee a unei lumi în devenire, cauzele și contururile ferme s-au spulberat, iar el s-a aflat, cu sufletul gata de dăruire și dornic de a domina, în fața haosului ineputabil, care era torent, mișcare, acțiune, nu spațiu, masă, forme încremenite, s-a văzut în fața acestui proces nesfîrșit de devenire ca unul ce era el însuși devenire, obligat și capabil să-l domine : faptul acesta nu se putea înțîmpla altfel — fiindcă așa îl trăia și dînsul — decît printr-o întru-chipare ea însăși în devenire, în mișcare respiratorie și activă. Poetul nu-și mai pro-

punea să capteze o lume veșnic statică și atemporală a existenței sau aspecte izolate ale ei, ci o lume în acțiune : de aceea el nu și-a mai cîntat iubitele, ca să le rețină imaginea sau ca să-și exprime sentimentul inspirat de ele, ci și-a tratat obiectele trăirii interioare și exterioare ca pe niște valuri ale fluviului sufletească. Centrul de greutate nu se mai află în conținuturile faptice, în obiectele poeziilor sale, simțirea nu se mai organizează corespunzător acestora, ci simțirea își crează imaginile sufletești cu ajutorul cărora să-și poată îndruma în continuare mișcarea exprimată prin cuvinte, și numai pentru a o duce mai departe. Melodia fără sfîrșit, care n-a existat mai înainte în nici o lirică din lume, apare acum în cele mai mici poezii goetheene : *Peste culmile toate e tăcere, Tu care ești din cer, Nu-mi cere să vorbesc, cere-mi să tac, Doar cel ce dorul îl cunoaște.*

Toate aceste poezii conțin nu numai ceva intim inepuizabil, o prezență de nelămurit a lui Dumnezeu, misterul armoniei universale : asemenea însușiri pot să existe și într-un psalm, într-un bun cîntec popular, într-un sonet de Shakespeare, într-o odă de Klopstock, dar în toate aceste creații este vorba despre o stare calmă, despre o mișcare realmente captată în cuvinte, de cuprinderea unei mișcări sufletești într-o imagine precisă și statică a lumii. Formele fixe ale odei, ale sonetului și așa mai departe — ce sînt ele altceva, în epoca apariției lor, decît expresia credinței în existența unei lumi ce poate fi captată și delimitată ? Noile poezii ale lui Goethe înfățișează lumea însăși ca o vibrație, ca o respirație, ca o înflorire sau ofilire, ca avînt, creștere, acțiune, mișcare, adiere, izvorire, curgere, năzuință (toate, cuvinte preferate ale tînărului Goethe, care și-au cîștigat valoarea

poetică abia datorită lui), pe scurt ca o viață animată, de necuprins, aflată neconținut în mișcare — numai stări ce nu erau sesizate mai înainte în natură ; în antichitate și în Renaștere nu se vedea decât produsul finit al devenirii, produsul existent. Goethe este cel dintâi care descoperă pretutindeni, ca poet, devenirea, mișcarea, dezvoltarea, nu ca o înlănțuire cauzală a două stări, ca o linie statică ce leagă două puncte fixe, ci ca o curgere reală, ca o „declanșare“.

Abia acum natura nevăzută a fost făcută vizibilă, nu numai în ceea ce privește corpurile ; mișcarea însăși a devenit melodie, glas, cuvânt ; ceea ce numim stare sufletească, atmosferă, acel ceva incompreensibil și inimitabil, parfumul ce adie în jurul versurilor lui Goethe provin din aceea că factorul spiritual, mișcarea se revelează prin cuvintele înseși, emoția nu ni se comunică abia prin imaginile pe care le conturează în fața noastră cuvintele sau prin ritmurile realizate de cuvinte : distanța dintre simbol și emoție, existentă în toată lirica mai veche, a fost înlăturată de cele mai bune dintre poeziile goetheene ; cuvintele înseși ne sugerează mișcarea sub impulsul căreia vibrează Goethe : aceste cuvinte nu mai exprimă, mai mult sau mai puțin fericit, starea sufletească, ele sînt starea sufletească însăși, sînt dulceața însăși, densitatea, dorul ; cuvintele nu ne mai evocă stările sufletești, nu mai ni le recheamă în amintire, ci au ele însele valoare actuală. Un sonet de Shakespeare sau Dante ne mișcă prin forța sufletească ce i-a dat naștere, acel sonet este precipitatul vizibil al unei emoții eroice, întreaga văpaie și măreție a poetului sînt încă sensibile în imagine sau în ritm. Ceea ce ne suscită admirația rezidă în forța pasiunii și în forța mijloacelor cu care

aceasta a fost captată : precum un asemenea om este fără egal, tot astfel și înfățișarea pasiunii sale rămîne inegalabilă. Dar cînd citim poeziile lui Goethe *Pe loc, Simțămînt de toamnă* sau *Ganymede*, nu ne emoționează vreo imagine izolată sau accentul, ci faptul că devenim noi înșine ceea ce auzim : cuvîntul, accentul, imaginea ne preschimbă sufletul în mișcarea ce se comunică aici, distanța dintre trăire și grai a dispărut, aici cîntă lumea *în mișcare*, avîntul și vibrația înseși tălmăcite direct în limba germană, ca și cînd n-ar mai avea nevoie de mijlocirea confuză a unui om, cu destinul și pasiunea sa — iar spusa banală „natura însăși cîntă prin Goethe“ capătă un sens pregnant. *Mișcarea* tainică a lucrurilor și sufletul unui poet n-au devenit niciodată mai înainte atît de inseparabil cuvînt : aceasta se datorește tocmai faptului că Goethe a fost cel dintîi care a trăit lumea ca mișcare concretizată într-o formă și că limba poetică este în esența ei mișcare.

Poeții anteriori trăiau lumea ca *întruchipare* stabilă, iar pe ei înșiși, ca poeți, nu se puteau exprima decît numai *în mișcare* : așa stînd lucrurile, între mijloacele lor artistice și conținuturile lor a existat mereu o distanță, peste care nu puteau trece decît pe puntea simbolurilor, a imaginilor lumii, realizate cu ajutorul cuvintelor prin care-și exprimau mișcarea sufletească. Iată de ce, marii scriitori epici și dramatici din trecut își comunicau trăirile numai în chip mijlocit : mai înainte de a ne putea spune ce îi mișca, ei trebuiau să confecționeze, să plăsmuiască tablouri. Nu e întîmplător că „liricul“ propriu-zis — în sensul restrîns al cuvîntului — a putut să apară abia atunci cînd lumea se transformase, în suflete, în conștiințe și în simțirea însăși, într-o *devenire*, cînd

forma ei cosmică fixă se dizolvase într-un fluviu cosmic. Abia atunci limba s-a orientat în aceeași direcție cu simțul universului, putînd așadar să redea nemijlocit acest simț, fără intermediul unor simboluri plastice sau alegorii raționaliste, care erau mișcare lingvistică, dar trebuiau să însemneze *întruchipare* stabilă.

Cu adevărat, Goethe este cel dintîi care a izbutit să facă uz de capacitatea limbii de a exprima un suflet în mod nemijlocit, adică fără să aibă nevoie de nici un element intermediar. Nu e vorba aici de caracterul nemijlocit al trăirii ! Trăirea lui Shakespeare și a lui Dante era de asemenea nemijlocită și poate mai spontană și mai profundă : dar calea lor de la inimă la cuvînt trecea desigur abia prin imagini și tablouri, în care se exprima poetic, se monumentaliza trăirea. În lirica lui Goethe trăirea devine dintr-o dată cuvînt, devenirea însăși este grai, simțirea nu are nevoie de trupul unei imagini, ci capătă dintr-o dată un trup sonor. Faptul acesta a fost posibil numai pentru că Goethe a trăit procesul de devenire aflîndu-se el însuși în devenire, și l-a trăit cîntînd, cu trup sonor.

Cunoaștem cîteva din mijloacele principale prin care Goethe a obținut transformarea în sunet a mișcării universului, sau mai curînd cîteva simptome principale : căci el n-a urmărit un scop, ci însăși natura lui îl determina să dea glas, să transforme în sunet mișcările trăite ; ca atare, vom considera amintitele însușiri nu ca mijloace meșteșugărești, ci ca trăsături de caracter. De fapt, ele n-au ieșit la iveală pentru a obține anumite efecte, așa cum continuă să creadă estetica raționalistă, ci sînt consecințe ale stării spirituale ge-

nerale în care a trăit Goethe și pe care era destinat s-o exprime într-o producție artistică. -

Încă în preludiile din Leipzig ale noii sale lirici, Goethe a înlăturat barierele dintre diferitele simțuri, restabilind în expresia lingvistică unitatea originară a simțurilor.

După momentul străpungerii trăite la Strassburg, Goethe a făcut lucrul acesta cu o amploare neatinasă de vreun alt poet înaintea lui. Desigur, în vârtejul retoricii sale dramatice, Shakespeare a legat și el prin epitete sau comparații — conștient și cu simțămîntul unui efect specific, într-un *con-cetto*¹ spiritual sau într-un episod de tensiune puternică, — două sfere senzoriale deosebite și a stabilit o unitate lingvistică între calități pe care înțelegerea rațională le separă, dar care pentru trăire se pot afla într-un acord perfect : „dulce lumină a lunii“, „urechea putredă a vechiului castel“, „spînzurătoare grasă“, „mîna de pămînt a morții“. Mai frecvente încă sînt la Shakespeare întru-chipările senzoriale ale unor concepte spirituale : „recea moarte“, „oarba moarte“, „timpul, clopotarul cel chel“, „rotofeiul timp asmatic“, „sfîntenie dogoritoare“, „euvînt negru“, „sperjur găunos“, „blestem părăginit“, „putere mlădioasă“, „sentiment ce se topește“, „mascaradă împlătoșată“, „îndignare stacojie“, „pălăvrăgeală stearpă“, „Apusul trudit“ ; sau spiritualizarea unor obiecte : „clopot somnoros“, „veșmînt bolnav de vestale“, „noapte bombănitoare“, „podoabă flusturatică“, „vreme furioasă“, „sfioase stele“, „oțel înfuriat“.

Folosind asemenea expresii, Shakespeare ne aduce aminte cît de mult se abat de la trăirile senzoriale conceptele noastre abstracte și cît de palide

¹ Cuvînt italian, denumind o trăsătură spirituală afectată sau sclipitoare.

sînt acestea ; ca atare, el n-a făcut altceva decît să valorifice, într-o potență sporită, o însușire a limbii. Însuflețind obiectele materiale și concretizînd senzorial pe cele spirituale, Goethe a valorificat o învățătură preluată de la Shakespeare, sau, cel puțin, libertatea de asociație pe care i-a conferit-o trăirea lui Shakespeare, mijlocită de Herder : „Eol desface legătura înspăimîntată“, „luna privea jalnic de pe o colină de nori, prin aburi, încoace“, „vise de aur“ și așa mai departe.

Ceea ce e nou față de Shakespeare în această combinare a spiritualului și senzorialului constă în următoarele : epitetele lui Goethe nu denumesc atît de frecvent, ca ale lui Shakespeare, însușiri, ci activități, acțiuni sau funcțiuni. Faptul acesta corespunde și el noii simțiri a lumii, care trăiește lumea ca pe o *devenire*, nu ca pe o existență.

Să comparăm epitetele lui Shakespeare citate mai sus cu acestea ale lui Goethe : „uriaș îngrămădit“, „stea plutindă“¹, „tufiș umbrit“, „depărtare sporind în înălțime“, „fruct cocîndu-se“ „belșug rodind“, „dragoste veșnic dînd viață“, „lacrimi mereu umflîndu-se“, „putere plăsmuind tainic“, „inimă arzînd sacru“. Utilizarea participiului prezent cu valoare de adjectiv independent, nu ca prescurtare a unei poziții subordonate, este un indiciu că Goethe recepta pînă și însușirile ca pe o mișcare activă, că pentru el și obiectele statice erau în esența lor acțiune. Întrebuințarea cu va-

¹ Comentariul pe marginea epitetelor ne obligă să păstrăm în traducere participiul prezent, ca în germană, pe care altminteri, corespunzător limbii române, l-am traduce prin adjective sau perifraze determinative, astfel : „stea plutitoare“, „depărtare ce se înalță“, „fruct ce se coace“, „belșug ce rodește“, „dragoste ce dă veșnic viață“, „lacrimi care se umflă mereu“, „tainică putere plăsmuitoare“, „inimă cuprinsă de-o sacră ardoare“.

loare adjectivală a participiului prezent este, în limba germană, o cucerire a lui Goethe: ea constituie doar unul din indiciile modului său general de a simți lumea.

O altă particularitate a limbii, care decurge din același simț ce receptează lumea ca mișcare, constă în activizarea prin adăugirea unui adverb de direcție a formelor adjectivale sau a verbelor ce denumesc altminteri numai stări sau funcțiuni: „*Berge wolkig himmelan*“, „*grüne herauf*“, „*herzaufquel-lende Tränen*“, „*entlang rauschen*“, „*überschwel-len*“, „*entgegenbeben*“, „*anglühen*“, „*entgegenkei-men*“, „*durchglühen*“, „*nachquellen*“, „*vorbeiquel-len*“, „*entgegenschäumen*“, „*entjauchzen*“, „*ab-wärtsschweben*“, „*hintrauen*“, „*sich aufruhn*“, „*ab-gelebte Zeiten*“¹. Modelul lui Pindar a stimulat procedeul, nu i-a dat naștere.

Este ca și când lumea statornicită în forme fixe s-ar fi dizolvat într-un haos fluid, tălăzuitor, iar intervenției creatoare tinerești a lui Goethe i-ar fi revenit misiunea de a realiza noi amestecuri și comunicări între materiile și forțele desprinse, eliberate ale universului interior și exterior. Nu există nimic altceva în istoria limbii, care să ne insuflă un sentiment de fericire și să ne taie res-

¹ În traducerea epitetelor germane, chiar literală, folosirea unui adverb sau a unei locuțiuni adverbiale nu este posibilă peste tot. Sensul n-ar fi transpus exact nici dacă am recurge la următoarele forme românești uneori forțate (așa cum o tălmăcire literară nu le-ar tolera): „munți noroși către cer“, „verzi în sus“, „lacrimi izvo-rinde din inimă“, „vii de-a lungul“, „cresc peste“, „tre-mură împotriva“, „ard către“, „încolțesc împotriva“, „ard prin“, „izvorăsc după“, „izvorăsc pe lângă“, „spumegă îm-potriva“, „chiuie dinspre“, „plutesc la o parte“, „cutează într-acolo“, „a se odihni pe“, „vremuri trăite pînă la capăt“.

pirația mai mult decît această minunată, proaspătă libertate, cu care, după ce a fost trezit de Herder, Goethe încălzește, înmoaie, desface și unește iar noțiunile și reprezentările rigide transmise prin tradiție, lasă să curgă din nou și să împrăstie mi-resme vinul vieții eliberat din butoaiele acoperite de crustă, dă o viață nouă și retransformă forțele în acele mișcări vii pe care le sugerau la origine cuvintele, smulge stăvilarele prin care diversele fluvii ale spiritului erau separate, îngustate, canalizate, în așa fel, încît undele se amestecă acum între ele, scoțînd spume și împrăștiind lumină.

Simbolul acestei înnoiri rezidă în primul rînd în ușurința nemaiauzită cu care Goethe izbutește să ajungă la legături noi între cuvinte, la aliaje de cuvinte, în modul în care pune în valoare elasticitatea, suplețea și fluiditatea limbii germane, cum n-a făcut-o nimeni înaintea lui, chiar dacă nu uităm îndrăznelile forțate, ingenioase și imperative ale lui Klopstock, precum și neologismele furtunoase ale lui Herder. La Goethe, nu mai avem a face cu o îndrăzneală originală, cu o tentativă de extindere și cu o ciudățenie violentă; poetul vorbește liber și firesc, de parcă n-ar fi existat niciodată altă gramatică decît a lui: pe scurt, limba lui nu apare ca fiind aceea a unei individualități aparte, ci ca singura întrupare potrivită pentru sufletul noii lumi. Aproape că nu ne putem da seama cîte legături gramaticale îngăduite de limba germană actuală au devenit posibile abia datorită lui Goethe, au căpătat un caracter firesc prin el. Cînd combină în unități lingvistice insolubile cele mai eterogene substantive sau adjective, Goethe dă glas în aceste cuvinte compuse noului amestec de senzorialitate și spiritualitate, posibil, la rîndul lui, tot datorită faptului că universul raționalist

încremenit a fost dizolvat într-un haos fluid, a fost pus în mișcare. Exemplu: „Muttergegenwart“, „Flammengipfel“, „Besitztumfreuden“, „Traumglück“, „Traumgefahr“, „Sommerabendrot“, „Sternenblick“, „Nebelglanz“, „Bruderquellen“, „Wolkensteg“, „Führertritt“, „Gipfelgänge“, „Opfersteuern“, „Wechselwinde“, „Einschiffmorgen“, „schlangenwandelnd“, „silberprangend“, „Nebel-tal“, „Zauberhauch“, „Blütenträume“, „Rettungs-dank“, „Zwillingsbeeren“, „Scheideblick“. ¹

Dacă poeții mai vechi se pricepeau să apropie prin epitete sferele separate ale senzorialității, sau simțul și spiritul, Goethe, prin capacitatea sa atotputernică de asociere, topește împreună elemente din lumi foarte îndepărtate, realizînd o unitate conceptuală nu numai prin comparații sau atribute, ci prin unități lingvistice și sonore care sînt cuvinte compuse; poetul nostru folosește mai puține comparații și imagini, simte mai puțin nevoia de ele decît Shakespeare: aceasta se datorește faptului că Goethe nu mai are nevoie de o lume încorporată în forme concrete, pentru a-și desluși prin mijlocirea ei mișcările; își comunică mișcările în mod nemijlocit cu ajutorul cuvintelor compuse. În nici o altă operă poetică mai veche elementele gramaticale deosebite nu s-au asociat cu atîta spontaneitate ca la Goethe. Mărturii ale noii desflecări,

¹ Aceste cuvinte compuse s-ar traduce astfel: „prezența mamei“, „culmea flăcărilor“, „bucurii ale posesiunii“, „fericire de vis“, „pericol visat“, „amurg de vară“, „privirea stelelor“, „strălucirea cetii“, „izvoare frățești“, „cărare de nori“, „pas de conducător“, „poteci de culme“, „dajdii de jertfe“, „vînturi schimbătoare“, „dimineată în care te imbarci“, „umblînd ca șarpele“, „strălucind ca argintul“, „vale de ceață“, „adiere de vrajă“, „vise de înflorire“, „mulțumirea mîntuirii“, „boabe gemene“, „privire de despărțire“.

eliberări și elasticizări a limbii, expresii ale modului nou în care Goethe resimțea universul în continuă devenire și mișcare, ne oferă mai întâi cuvintele compuse care leagă, cu o libertate sporită, o prepoziție cu un verb, dau verbului, prin adaosul prepozițional, noi direcții, adică noi mișcări : „umsüuselt“, „anglühn“, „umflügeln“, „hin-aufwiegen“, „entlangrauschen“, „überschleichen“, „entwirken“, „aufregen“, „hintrauen“, „dreinru-jen“, „erzechen“. ¹ Apoi, sînt reuniturile de adverbe și adjective, prin care se obține de asemenea nu numai o întărire a sensului, ci și combinarea unor elemente senzoriale separate, sugerînd anvergura sufletească, mărind elasticitatea sufletului : „heilig glühend“, „leise wandelnd“, „heilig warm“, „ängstlich liebevoll“, „tausend-schlangenzüngig“, „heilig sanft“, „stille sehrend“, „rings umfassend“, „leicht empfangen“. ² Aici se încadrează una dintre formele preferate ale poetului, acuzativul complementului interior, sau subordonările pregnante, în care verbele cu înțeles spiritual sînt investite cu energii senzoriale active : „Lieb ahnend“, „Flammen wer-fen“, „zum Teiche hemen“, „einander anglühn“, „nach dem Himmel jauchzen“, „nach der Ebene dringen“, „das Tal hinschleichen“, „dem Sturz entgegenragen“, „dem Schlaf entjauchzt uns der Matrose“, „Hoffnungslieder nachjauchzen“, „Je-manden der Fahrt abtreiben“, „Rettungsdank den

¹ „Freamătă-mprejur“, „îmbujorează“, zboară-n jur“, „legănă-n sus“, „vîjîie de-a lungul“, „se strecoară peste“, „desfășoară activ“, „mișcă-n sus“, „cutează-ntr-acolo“, „strigă în“, „chefuiesc“.

² „Sacru arzînd“, „încet pășind“, „sacru cald“, „înpăimîntător afectuos“, „cu o mie de limbi șerpești“, „sacru blind“, „tăcută plină de dor“, „cuprinzînd în jur“, „primesc ușor“. Ca și cuvintele compuse de mai sus, aceste expresii, izolate din context, nu pot fi traduse decît cu aproximație.

Schlafenden glühn“, „zum Manne schmieđen“, „die Wolken neigen sich der Liebe“, „Mässigung dem irren Blute tropfen“, „Geheimnisvoller Gährung vorstehn“³ etc.

Toate aceste însușiri gramaticale, în cea mai mare parte inovații ale lui Goethe, realizate dintr-un impuls organic și involuntar după exemplul lui Herder, confirmate prin lectura lui Pindar și a lui Shakespeare, hrănite de *Biblia* lui Luther — exclusiv forțe pe care le-a trezit pentru el prima dată Herder — semnifică așadar înainte de toate preschimbarea lumii încremenite în una aflată în mișcare, sau, mai bine zis, transformarea materiei senzoriale, a domeniilor și limitelor spirituale în forțe; ele semnifică apoi o reamestecare și reformare a haosului, o regrupare lingvistică a tuturor elementelor sufletești, crearea unor noi afinități elective nu numai între noțiuni și cuvinte luate izolat, ci și între cercuri de reprezentări și corelații întregi.

Este întocmai ca în chimie, atunci cînd complexe întregi de elemente, considerate ca imposibil de combinat, intră deodată în combinații organice, sau cînd reiese — fapt ce se și întîmplă realmente în zilele noastre — că presupuse elemente chimice pot fi descompuse sau convertite în altele. La fel, Goethe a conferit limbii germane o cu totul altă anvergură și, în primul rînd, *elasticitate*:

³ „Presimțind dragostea“, „aruncau flăcări“, „se opresc la iaz“, „aprinzîndu-se laolaltă“, „chiuie spre cer“, „pătrund spre cîmpie“, „se strecoară de-a lungul văii“, „se opun prăbușirii“, „matrozul ne trezește chiuind din somn“, „a chiui cîntece pline de speranță“, „a abate pe cineva din drum“, „mulțumirea mîntuirii îl aprinde pe cel ador-mit“, „a-l făuri bărbat“, „norii se-nchină în fața iubirii“, „a picura potolirea în sîngele-n derută“, „a-și stăpîni neliniștea tainică“.

faptul că a investit-o cu noi forțe, energii, spre interior și exterior, sub aspectul tuturor dimensiunilor, că i-a creat chiar noi dimensiuni este mai important decît îmbogățirea materială a sferei senzorialului cu noi culori, sunete și lumini. Goethe a învățat limba germană să zboare, de unde pînă atunci nu știa decît să meargă, a învățat înseși lucrurile să vorbească, de unde pînă atunci nu erau decît obiecte despre care sau cu care se vorbea.

Noul sentiment al naturii, pentru a cărui paternitate este elogiata, se definește deci ca un simț care sesizează pe de-o parte că lumea e mișcare, acțiune, devenire — un univers în care totul se avîntă, arde, năzuiește, curge, se agită — iar pe de altă parte, că nimic nu este izolat, că răsuflarea creatoare, că forța activă există în toate, că Dumnezeu — înțeles nu ca o existență, ci ca o prezență, în continuă devenire, creîndu-se mereu pe sine însuși — îl întîmpină arzător pretutindeni, pătrunde în el ; de aici provin numeroasele cuvinte compuse de Goethe cu particula *atot* : „atotiubitor“, „atotprezent“, „atotcuprinzător“, „atotțiitor“, „atotdoritor“ ; de aici sensibilitatea lui pentru respirația, avîntul, curgerea ce există în fiecare fir de iarbă, în fiecare floare : pretutindeni îi răspunde respirația vie a divinității. Așa se explică de ce cuvîntul *sacru* se bucură de preferința lui : panteismul său nu acceptă în universul senzorial existența unor locuri neînsufleteite, inactive. Ceea ce Herder n-a putut decît să biuguie, Goethe poate să spună și să cînte. Constatăm că înseși aspectele gramaticale și tehnice ale artei sale sînt hrănite și condiționate iarăși de modul în care simte lumea, de religia lui. Contribuția în materie de religie a lui Goethe, constînd nu doar în sesizarea și semnalarea prezenței în lume a unui Dumnezeu *în devenire* și activ, ci

și în exprimarea acestei prezențe, în transformarea Dumnezeuului universal al lui Spinoza în forță și activitate — Spinoza însuși îl vedea sub un unghi de vedere matematic-mistic ca știință și repaus — această contribuție a lui Goethe ni se revelează pînă în felul în care utilizează poetic limba.

TITANISM

Modul involuntar de a simți lumea, spre care a răzbătut și care a izbucnit în mod legitim în el datorită lui Herder, a devenit pentru Goethe o misiune spirituală, îndată ce și-a propus să acționeze și să se realizeze spre exterior, adică în calitatea sa de om plăsmuitor, îndată ce s-a văzut în situația de a da formă.

Noțiunea de „formă“ se schimbase și ea pentru poet sub influența lui Herder : dacă în perioada de la Leipzig forma însemnase recipientul în care era înghesuit ceva, acum devenise corpul unei mișcări. Abia acum ființa sa plăsmuitoare de imagini putea să se manifeste, fără a-și prejudicia mișcarea, furtuna și avîntul descătuseate, acțiunea : căci toată această mobilitate nu era propriu-zis nimic altceva decît întruchipare în imagini, în formă, întrupare. Era mișcare, așa cum viața organismelor e mișcare neîntreruptă — „o mișcare ce se transformă în formă“, era acea mișcare ce constă în faptul că elementele solide devin spirit, iar produsele spirituale tind să se conserve în forme solide.

Dacă repetăm mereu caracterizarea lui Goethe ca omul agitat de mișcarea cea mai profundă, nu

trebuie să se vadă în aceasta o contradicție cu afirmația că el este în același timp și cel mai înclinat spre întruchiparea în forme plastice ; observația aceasta se referă nu numai la persoana lui Goethe, ci și la esența limbii poetice ca material de expresie omenesc : corespunzător esenței sale, ea este mișcare, respirație, voce, vibrație, rezultă din mișcarea spiritului, a gîtlejului, a aerului, a timpanului, naște mișcare. Ea semnifică însă, ori mai curînd poate să semnifice, formă, reprezentare, spațiu, noțiune, invers de ceea ce reprezintă materialul artelor plastice : culoarea, linia, marmura sînt, conform naturii lor, lucruri încremenite, însă pot semnifica și exprima mișcare (să ne gîndim, de exemplu, la Rodin care, cu ajutorul materiei celei mai greoaie, creează impresia mișcării celei mai iuți). Cu alte cuvinte : limba poate fi semnul mobil al formei plastice, iar marmura semnul formei încremenite a mișcării. Limba poate exprima totul, poate comunica orice înțeles, forța ei simbolică se lovește de mai puține limite decît oricare alt material artistic, ceea ce se explică prin aceea că ea coincide cu însuși spiritul omenesc, în vreme ce restul materialelor artistice nu aparțin nemiijlocit spiritului, ci abia trebuie să-i fi încorporate. Orice limbă e mișcare : numai oamenii mobili pot fi poeți. Dar în ceea ce privește oamenii mobili, poeții, putem face distincția între cei pentru care mișcarea, adică limba e semnul fixării în forme stabile, și cei pentru care limba e semnul tot al mișcării : aceasta este, între altele, o deosebire principală între clasici și romantici.

Goethe îi depășește pe ceilalți adepți ai curentului „Furtună și avînt” nu numai prin incomparabila bogăție a geniului și prin forța caracterului, ci și prin direcția mobilității sale — chiar în pe-

rioada de apartenență la „Furtună și avînt“, el nu a făcut literatură, asemeni celorlalți, de dragul mobilității, de dragul grupării „Furtună și avînt“, ci numai de dragul creației. Pentru ceilalți, „Furtună și avînt“ era scopul, pentru el, punctul de plecare. Ei își însușiseră ideea furtunii și avîntului, fiindcă o voiau, fiindcă o găseau frumoasă — Goethe, fiindcă nu putea altfel, dar n-o găsea de loc frumoasă, ci pătimea din pricina ambiguității, în care imitatorii săi se bălăceau cu plăcere. Goethe voia să constrîngă mișcarea cea mai vie în plăsmuirea formală cea mai desăvîrșită; desigur, s-o constrîngă din dorința propriei sale inimi, nu sub presiunea silnică a unei îngrădiri impuse de o lume exterioară.

Tot influenței lui Herder i se datorește faptul că Goethe s-a transformat pe sine însuși în unitate de măsură a lucrurilor, renunțînd să mai considere lucrurile ca unitate de măsură pentru puterile și voința sa. Să se compare modul în care Goethe își adună acum modelele, le explică, le tălmăcește, le imită, cu modul în care și-i însușise la Leipzig pe francezi, în care îl imitase pe Molière și îl tradusese pe Corneille. Pe vremea aceea, tînărul scriitor încerca să atingă cu mijloacele sale virtuțile specifice ale *acelora*: acum ceea ce selectează din modele se vedește a fi întotdeauna ceea ce este specific *goethean*; el modelează și colorează împrumuturile conform propriilor sale stări sufletești și nevoi. Cîntecele populare pe care le notează tratează toate tema care-l preocupă atunci, dragostea, el le face pe cît posibil mai avîntate, mai melodioase și mai colorate decît le-a găsit în concizia lor baladescă, frustă. De la Pindar, reține mai puțin solemnitatea gravă și încredată, cu care acesta leagă vechile mituri de

jocul actual, dîndu-i acestuia un fundal, forță și destin, cît mai ales zborul ditirambic, extazul profetic, dezlănțuirea pătimașă, saltul atotînlănțuitor al ideilor care se iluminează peste abisuri : pe Goethe îl influențează mai mult văpaia interioară a inimii decît înțeleapta limpezime a spiritului, mai mult patosul, decît etosul lui Pindar. Goethe face *Cîntarea cîntărilor* iubirii mai amplă, mai arzător senzorială, mai dulce, mai plină de seve, mai vibrantă, mai expresivă decît Luther, o germanizează mai impetuos liric, în vreme ce la Luther are o tonalitate epic-patriarhală. Fragmentele pe care le-a tradus din Ossian aduc, depășind cu mult modelul, un blînd clocot senzual al sentimentului naturii, o sensibilitate gingașă pentru murmurul, mișcarea plutitoare, fiorul, tremurul naturii. „Gîzele serii plutesc în gingașele lor fluturări, zumzețul stolului lor stăruie peste cîmpie.“ Chiar și în universul lui Shakespeare își strecoară propriile-i probleme, atunci cînd spune în cuvîntarea pe care i-a dedicat-o :

„Piese sale se rotesc toate în jurul punctului tainic, în care specificitatea eului nostru, libertatea pe care o pretindem pentru voința noastră se ciocnesc cu mersul necesar al ansamblului“.

Goethe vede așa ceva în Shakespeare datorită propriului său titanism.

Pe scurt, din momentul cînd a căpătat curajul de a răzbate spre el însuși, factorul care a dat orientarea și culoarea formării lui au fost trăirile sale primare. Acestea continuau să fie dragostea și titanismul : avîntul de a se dărui, de a-și revărsa plenitudinea creatoare asupra universului sau asupra unei ființe iubite, și voința de a se afirma în individualitatea sa față de haosul lumii, dînd formă sau orînduind prin forța-i creatoare. Aceste două

imbolduri fundamentale sînt acum motivele forței sale vitale și creatoare, expirația și inspirația ; ele existaseră și în perioada petrecută la Leipzig, numai că acolo limitele trasate de societate și recunoscute de el îi stînjeniseră dăruirea și autoafirmarea. Spațiul, înăuntrul căruia le revărsase și le rînduise, fusese delimitat de regulile și convențiile sociale și estetice. Acum, poetul nu mai recunoștea alt spațiu și alte legi decît acelea cărora le erau subordonate universul, natura însăși — natura concepută în sensul herderian, nu ca un complex de lucruri, ci ca un complex de forțe active, în primul rînd omenesci, și îndeosebi ca apținuturi, la origine divină, ca rodnicie, pasiune și energie a omului creator. Natura, concepută în sens negativ, în sensul lui Rousseau, însemnează libertatea față de convențiile sociale arbitrare ; în sensul pozitiv dat de Herder, însemnează suma forțelor creatoare nemijlocite ale lumii.

Începînd cu perioada petrecută la Strassburg, dragostea lui Goethe nu avea nevoie să se schimbe, trebuia doar să cîștige în amploare, revărsîndu-se mai nestînjinit, deoarece obstacolele ridicate de convențiile sociale din Leipzig în calea exprimării sale poetice — căci doar despre acestea e vorba aici — fuseseră de ordin intim. Altfel stăteau lucrurile cu *titanismul*, cu voința de creator a lui Goethe. În privința aceasta poetul se putea simți în egală măsură și natură nemijlocită, și Prometeu — aici nu avea de învins, ca în noul său sentiment de dragoste, numai prejudecăți și stingherii interioare, ci și exterioare : el trebuia nu numai să-și schimbe modul de a înțelege ceea ce e just în societate, ci și să schimbe societatea însăși și concepțiile ei, dacă voia să se simtă un învingător, un ins realmente puternic. Căci convențiile

continuau să dăinuie în societate, chiar dacă el nu mai le lua în seamă. În vreme ce *dăruirea* era în esență o chestiune personală a sa și a unei iubite (de fapt nici măcar nu era nevoie să fie și a acesteia, deoarece noul sentiment de dragoste al poetului nu avea nevoie de audiență, pentru a se înnoi și elibera), *autoafirmarea* și dominarea mediului înconjurător erau chestiuni ce interesau și societatea, pentru care noua evanghelie despre geniu, despre libertatea și caracterul nemijlocit natural al inimii creatoare nu era atât de valabilă ca pentru discipolul lui Herder. Din acest motiv, începînd cu perioada strassburgheză, titanismul lui Goethe s-a exprimat nu numai prin cîntec, ca iubirea, ci și prin luptă. Aici nu era vorba doar să se exprime și să se înfățișeze pe sine, ci în același timp să se apere împotriva lumii burgheze manierate, afectate și luxoase, căldicele și comode. Tot ceea ce a scris sub influența lui Herder, ca manifeste, cum a fost cuvîntarea despre Shakespeare, rapsodia despre catedrala din Strassburg, recenziile publicate în *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, farsa polemică la adresa lui Wieland nu numai că îi precizează pozițiile și idealurile, ci le și delimitează polemic față de cei mai învertați și influenți reprezentanți ai convențiilor, în primul rînd față de francezi, cu răsfațul lor, cu regulile și înfloriturile lor. Aceeași stare de spirit îl îndepărtează de grația clasică, de eleganța voltairiană, de moliciunea wielandiană, îndrumîndu-l spre masele suprapuse ale goticului, spre devotamentul intim al vechilor maeștri, spre originalitatea și pioșenia lui Erwin von Steinbach¹,

¹ *Erwin von Steinbach*, cunoscut și sub numele de „Maistrul Erwin“ (cca 1244—1318) — arhitect și sculptor german; a încheiat construirea catedralei romanico-gotice din Strassburg, începută cu mult înaintea lui.

spre vechea atmosferă a eroilor rătăcitori evocată de Ossian, chiar și spre exaltarea sentimentului patriotic din opera lui Klopstock. Tînărul poet respingea tot ceea ce era sofisticărie elegantă, slăbiciune idilică a simțurilor sau a sufletului, re-glementare sfielnică, plăcere cuminte, și, dimpo-trivă, venera și căuta ceea ce era cutezător, neîn-fricat, izbucnire cordială a unei forțe și a unei bogății sufletești, indiferent dacă era bravadă sau dăruire pioasă, forță romană sau elan gotic, eroism grecesc sau clocot nordic, vigoare populară sau exaltare mistică — îi venera pe Prometeu și Pa-racelsus, pe Brutus și Fingal¹, pe Pindar și Erwin, pe Dürer și Hans Sachs, cîntecul popular și pe Klopstock, îndeosebi pe Shakespeare, această sin-teză a naturii nordice și sudice, germanice și ro-mane, gotice și clasice.

Lupta pentru această natură era în același timp o luptă împotriva societății, iar atitudinea luptă-torului, a rebelului angajat în ea a devenit pentru el însuși o problemă, mai ales din cauză că opoziția era la origine străină naturii sale extrem de po-zitive. Prin însuși faptul că, afirmîndu-și eul pri-mar, revelîndu-și chipul propriu, trebuia totodată să lupte, să nege, să distrugă, problema a avut pentru el un caracter tragic; poetul a pornit în rezolvarea ei cu tot elanul unui geniu care în-dreaptă pentru prima dată spre ea o privire proas-pătă. Constatarea că eul liber e obligat să ia o poziție ostilă față de lume a fost noua trăire zgu-duitoare a acestor ani.

Așadar, ceea ce l-a asaltat pe Goethe atunci, mai aprig încă decît iubirea, a fost tragismul con-

¹ *Fingal* — rege în Morven și tată al lui Ossian, este eroul poemului lui Macpherson, atribuit de către acesta lui Ossian.

flictului dintre un om cu p erniri primare, cu impuls n ri divine,  i întocmirile lumii, întocmiri care aveau  i ele, ca atare, justetea  i forța lor — căci  i pe ele Goethe le vedea acum din exterior  i le găsea, în focul luptei  i al suferin ei,  ndrept tite. Lupta dintre un individ viguros  i societate are semnifica ia unui conflict dintre o realitate foarte intimă, întruchipată într-un om nou,  i realit tile dinafară, statornicite în forme considerate valabile, apărate prin prestigiu sau prin puterea lumesc  : aceasta a fost o temă care i-a revenit înainte de tuturor lui Goethe, căci nici un alt om din epoca lui nu puteà s-o trăiască at t de intim  i autentic ca el, singurul  ns care avea dreptul să opună forța sa societăţii existente, contrabalans nd-o. Dramele  i proiectele din timpul perioadei petrecute la Strassburg  i la Wetzlar sînt varia ii pe aceeași temă : poziția omului creator, în care s-a întrupat puterea divină, aflat în contradicție cu totalitatea, conflictul dintre libertatea pe care o pretindem pentru noi  i „mersul necesar al totalităţii“, după o expresie a lui Goethe din cuv ntarea despre Shakespeare. [De altfel, Goethe  i atribuie în mod fals lui Shakespeare această temă, consider nd-o a fi tema generală a acestuia ; dacă lucrurile ar sta a a, atunci prin „totalitate“ ar trebui să se înțeleagă planul sub care se  nf   eaz  lumea, or nduirea îndătinată a lumii sau cam a a ceva, iar ca atare această defini ie a tragicului shakespearean ar deveni ceva de la sine  n eles, însă totodată s-ar aplica la fel de bine lui Homer  i tragediei grece ti, oricărei drame — căci, îndată ce  ntr  în acțiune, un eu se ciocne te cu un non-eu ; faptul acesta este implicat în chiar defini ia acțiunii. Dar dacă Goethe se referă pur  i simplu la conflictul tragic al eroului cu obi nuita lume

înconjurătoare, atunci această temă nu e tratată de Shakespeare decît o singură dată, în *Coriolan*!¹ În orice caz, însă, la tînărul Goethe este vorba de faptul că un om competent sau talentat luptă împotriva totalităţii statornicite, caută s-o transforme, s-o instruiască şi, din pricina aceasta, suferă sau pierde : aceasta este tema din *Prometeu*, ca şi din *Mahomed*, din *Cezar* şi *Socrate*, din *Goetz von Berlichingen* şi, într-un anume sens, din al său *Faust*, deşi prin indicarea acestei teme conţinutul operelor citate nu este nicidecum epuizat. Existenţa şi destinul omului creator, ca trăire a lui Goethe, hrăneşte toate aceste opere atît de diferite între ele :

*Puţinii oarecum iniţiaţi,
netoţi ce nu şi-au pus la inimă lăcată
şi plebei gîndul şi l-au spus, simţirea toată,
pe rug au ars şi-au fost crucificaţi.*

Accentul în dezvoltarea temei cade uneori mai mult pe existenţă, alteori mai mult pe destin, cu alte cuvinte poetul e atras uneori mai mult de exprimarea sentimentului forţei creatoare, a plinătăţii lui divine, ca în *Prometeu*, *Mahomed*, alteori mai mult de acţiunea reciprocă dintre aceste în-suşiri şi lume, mai mult de faptă şi suferinţă decît de existenţa unei naturi mari, ca în *Cezar* şi *Goetz von Berlichingen*.

Prometeu : acesta este Goethe în calitatea sa de plăsmuitor însufletit de avînturi eroice-mitice, de creator al propriei sale existenţe independente de divinitatea legitimă, cu o viaţă proprie ; este opoziţia titanului ce poartă în el însuşi o lume,

¹ Parantezele drepte, aici şi în alte locuri, aparţin întotdeauna autorului.

fiind suficient de puternic și de bogat, ca să se smulgă din cătușele ordinii exterioare. *Mahomed* este întruparea sentimentului exaltat al divinității atotprezente, este omul înzestrat cu simpatie creatoare și atotputernic, care-l îmboldește și-l îndrituiește să spulbere vechile ritualuri idolatre înguste. *Cezar* este Goethe sub chipul unui om de acțiune titanic și liber, voios, independent, care se simte fiu al norocului și mai presus de toți semenii și de toate circumstanțele, bucurându-se în deplină certitudine de forța sa de expansiune și de capacitatea sa de a cuprinde lumea întreagă cu privirea, totodată simțind nevoia și dornic să-și dovedească superioritatea în fața unei lumi potrivnice, însetat aproape în egală măsură de luptă, ca și de victorie, de acțiune, ca și de dominație. *Socrate* : inima ce se bucură de libertate interioară, sufletul viguros, independent, adăpostind în piept un demon infailibil, apărându-se sau pornind la luptă împotriva rutinei, a obișnuinței și a pălăvrăgelii tradiționale despre datini, zei și foloase. *Dinapoia* tuturor acestor măști privește arzătorul ochi de vultur al lui Goethe, care se rotește asupra lumii întregi, bate propria inimă a lui Goethe, o inimă neîncătușată, dornică să creeze și să dea altă față creațiunii : în toate, eroul se opune lumii, sau lumea se opune eroului. Printre operele din această serie, una înfățișează în mod direct tragedia celui ce se găsește în afara lumii, rupt de eternele ei legături în timp și spațiu, obligat să participe din exterior la tragismul evoluției lumii și să gloseze pe marginea lui, ca un blestem, deoarece s-a opus lui Dumnezeu dintr-un egoism tulbure sau dintr-o istețime prea personală : *Jidovul rătăcitor* ; în această rapsodie titanică se întrețese și mitul suprem al Fiului unic al lui

Dumnezeu : Mîntuitorul însuși retrăiește încă o dată istoria iubirii sale dumnezeiești față de toată omenirea, strîmtoată de limitata lui ființă omenească. Poetul nu a abordat misterul copilăriei, ci activitatea omenească a Mîntuitorului, luptă și patimile prometeice, astfel că el îl situează și pe Christ însuși în seria eroilor singuratici care luptă împotriva lumii în numele Dumnezeului întrupat de ei, care vor să mîntuiască, să stăpînească, să transforme această lume.

Eroii proiectelor de drame schițate la Strassburg și la Wetzlar nu sînt, însă, doar inși singuratici liberi și izolați, ci și personalități uriașe, mitice sau aparținînd istoriei universale : Isus, Mîntuitorul lumii, titanul Prometeu, Mahomed, ctitor de religie, Socrate, omul cel mai înțelept, și Cezar, omul cel mai puternic. Ca simboluri ale geniului său, Goethe n-a ales decît reprezentanții cei mai învredați și cei mai monumentali ai genialității ; pentru a-și revărsa plinătatea descătușată, el simțea nevoia cadrului celui mai vast, iar de dimensiunea amplă avea nevoie nu numai ca de *magnitudo*¹, ci și ca de *quantitas*². Atunci a fost introdus în literatura germană omul singular eroic și magnific, ca valoare de sine stătătoare. Atunci a fost făurit în limba germană cuvîntul „supraom“, cu un sens similar celui dat de Nietzsche, atunci — și tot sub impulsul personal și convingător al lui Goethe — termenul ambiguu de geniu și-a căpătat valoarea optimistă, atunci s-a statornicit cultul teoretic al mării personalități ca atare, fără referiri la valoarea morală sau socială (cultul practic a început încă din Renaștere), atunci a luat ființă

¹ Măreție (lat.).

² Cantitate (lat.).

cerința valorii, nevoia vie de a fi puternic cu orice preț, chiar cu acela al primejdiilor și al iscării unor probleme complexe. Abia prin intervenția lui Goethe, cultul geniului a căpătat sens și reazem și farmec, abia datorită lui Goethe imaginea și profesiunea de credință a titanismului au devenit ademenitoare și au ridicat noțiuni de umanitate la un nivel înalt. Goethe a legitimat titanismul mișcării „Furtună și avânt“.

Considerăm anii de studiu de la Strassburg pînă la cei din Wetzlar-Frankfurt ca o *singură* epocă, dominată de aceleași imbolduri : anii aceștia au fost dedicați pregătirii acelorași trăiri primare și culturale. Toate gîndurile titanice provin din aceeași epocă, toate sînt simboluri ale aceleiași trăiri primare ; Goethe n-a încercat decît să se contureze în mereu alt material imagistic, după cum era captivat de forța lirică ditirambică a lui Pindar, sau de aceea dramatică a lui Shakespeare. *Mahomed* și *Prometeu* sînt, printre proiectele sale, cele lirice, *Socrate* și *Cezar*, cele simbolice, cele distanțate. Faptul nu e întîmplător : în primele două, poetul a exprimat în esență existența, simțirea și reflecțiile geniului, în celelalte, destinul, acțiunea și suferințele geniului, așadar înrîurirea lui asupra lumii și înrîurirea acesteia asupra lui. Pentru primele două avea nevoie numai de un subiect ; pentru cele două dramatice, obiective avea nevoie de o lume. În primele două, ponderea revenea trăirii primare nude, în celelalte două proiecte problema consta în topirea laolaltă, cu ajutorul focului originar, a unor mase de material cultural. Din proiectele dedicate lui Mahomed și Prometeu, concepute inițial în vaste dimensiuni dramatice, ne-au rămas numai fragmente lirice ditirambice, cu aspect de monolog sau dialog, din cele dedicate

lui Cezar sau Socrate ne-au parvenit doar sumare indicații într-un stil shakespearian. În cele din urmă, lucrările despre *Mahomed* și *Prometeu* au fost salvate și rotunjite, în conținutul lor esențial, ca expresii lirice ale simțului creator imperios și ale simțului dominator investit cu porniri atot-iubitoare. În oda *Prometeu* a fost concentrat întregul patos pe care ar fi trebuit să-l dezvolte dramatic planul mai cuprinzător. Cîntecul lui *Mahomed* și *Imnul lui Mahomed către unicul Dumnezeu al tuturor* conțin realmente miezul întregului plan al lucrării despre Mahomed; în aceste imnuri, spațiul cel mai restrîns adună întreaga forță și masă ce-ar fi fost îndestulătoare pentru a umple o dramă amplă.

Acest titanism al simțului creator exuberant, descătusat sau legitimat de Herder, format stilistic la școala lui Pindar, dornic să se exprime în avîntul unor opere dramatice, dar concentrat în dense scrieri lirice, nu însă, cum intenționa inițial poetul, prin conturarea unui chip, ci prin concretizarea propriei sale mișcări devenite grai, ca imnuri, reprezintă în lirica lui Goethe și în lirica germană de după *Cîntecele din Sesenheim* inaugurarea *stilului grandios*, pe care odele lui Klopstock numai îl intuiseră și-l pregătiseră. Măreția și forța, zborul capabil să îmbrățișeze cu privirea totul, elanul atotcuprinzător, care apare la Klopstock de asemenea numai ca tendință, devin acum pentru prima dată realitate, deoarece Goethe se simțea și vorbea nu ca un reprezentant, cîntăreț și slujitor sau interpret al divinității, ci ca o întrupare și un purtător al ei, nu ca o creatură, ci ca o expresie. Goethe și-a primit consfințirea nu prin răsfrîngerea asupra lui a sfîințeniei celui Preaînalt și prin relațiile sale cu aceasta, ci în cuvîntul său s-a întruchipat

concret universul panteist. Poetul n-a fost nevoit să-și caute în exterior mijloacele care să-l înalțe și să-l însuflețească, el însuși era centrul și umplea întreaga sferă cu propria sa voce. Din această cauză, în imnurile lui Goethe „măreția“ nu este niciodată doar o reprezentare, ci întotdeauna și o acțiune a cîntărețului, iar cuvintele nu sînt călăuze către o imagine grandioasă, ca la Klopstock, ci ele o conțin nemijlocit, ca pe o încărcătură cu greutate concretă ; cuvintele sînt la Goethe nu făgăduință, ci prezență. În imnurile goetheene — *Prometeu*, *Mahomed*, *Limitele umanității* — sublimul cutezător și divinul sînt garantate de greutatea și prezența sensibilă a marelui suflet : ritmurile sînt însăși mișcarea nemijlocită, devenită sunet a divinității pe care acesta o vestește ; nu există, ca la Klopstock, aici un poet inițiat, însuflețit, învrednicit de divinitate, iar acolo o divinitate cu creația ei, în cinstea căreia poetul își înstrunează lira : există numai un om cu prezență și mișcare concretă, a cărui vibrație și al cărui răsunet sînt însăși vibrația și răsunetul universului pantetist — adică un om, al cărui suflet posedă suficientă forță de tracțiune și elasticitate pentru a recepta în sine universul, a cărui voce este suficient de amplă și puternică pentru a intona armonia sferelor, mișcarea seismică, orice vibrație elementară sau celestă. Faptul acesta presupune un cu totul alt soi de măreție decît acela solicitat stilului sublim al lui Klopstock, o măreție nu numai reprezentativă, ci și reală. Față de Klopstock, Goethe este ceea ce e un rege față de trimisul unui rege, ceea ce e Dumnezeu față de un preot.

Prin panteismul său, datorită căruia divinitatea este întrupată în el însuși, Goethe depășește protestantismul lui Klopstock nu numai în ceea ce privește bogăția sufletească mai mare, ci și în ceea

ce' privește *libertatea* mai mare. Dumnezeu poate să-și dea frîu liber, preotul nu; căci tot ceea ce Dumnezeu atinge devine dumnezeiesc, preotul nu poate atinge decît ceea ce îi e îngăduit de către misiunea pe care i-a încredințat-o divinitatea. Ca atare, Goethe pătrunde în trepidația universului senzorial cu o libertate total diferită de aceea a lui Klopstock, al cărui rol e limitat în investitura lui sacră.

Dacă vom compara poeziile scrise în aceea vreme de Goethe sub influența lui Pindar — *Cîntecul în furtună al drumețului*, *Drumețul*, *Elizeul*, *Cîntecul de dimineață al pelerinului*, *Cîntec de sfințire a stîncii către Psyche* — chiar cu odele cele mai libere și relativ cele mai limpezi ale lui Klopstock (care în evoluția poeziei raționaliste năzuiesc și ating pentru prima dată amplitudinea dicțiunii), vom constata că, făcînd abstracție de senzorialitatea mai ascuțită, mai cuprinzătoare, mai flexibilă, mai mobilă, deosebirea este marcată în ansamblu de un element nou : *beatificarea clipei*. Klopstock își îndreaptă întotdeauna privirea și gîndurile mai întîi spre conceptele cele mai abstracte, spre infinit sau veșnicie, iar momentul, locul sau timpul le folosește cel mult ca delimitări plastice. Cînd celebrează primăvara sau patinajul, cărăbușul sau cerul înstelat, aceste lucruri cu existență prezentă apar numai pentru a chema în amintire contrariul lor, infinitul sau veșnicia inimaginabile, ca atribute ale divinității. Goethe se află neconținut în miezul lucrurilor, pentru el *clipa trăită senzorial reprezintă veșnicia*. Cum ar fi putut să fie altfel, de vreme ce el însuși este divinitatea ! Goethe pornește întotdeauna de la o situație de moment, senzorială și trăită senzorial, fie că e vorba de o dimineață de primăvară într-o vale învăluită în ceață,

ca în *Ganymede*, fie că e vorba de o după-amiază petrecută împreună cu alții pe niște stînci acoperite de mușchi, ca în *Cîntecul de sfințire a stîncii către Psyche*, sau de întîlnirea cu o tînră mamă sub ruinele acoperite de vegetație ale unor temple vechi, ca în *Drumețul*, fie că e vorba de o hoinăreală în furtună sau de o călătorie pe lac, de contemplarea iubitei sau de durerea despărțirii de aceasta — întotdeauna poetul este ancorat puternic, cu toate simțurile, în circumstanțele de moment și de loc și-l simte pe Dumnezeu acolo unde îi bate inima, acolo unde e zguduită ființa lui trupească, nu în cuprinsul cel mai îndepărtat al globului pămîntesc, în infinit. El este pretutindeni centrul, și numai clocotul său, sufletul său e suficient de vast, ca să ajungă, pornind din orice punct animat al universului, pînă acolo unde vrea, pînă la gura iubitei aflate în fața lui, sau pînă la sînul părintelui atotiubitor al universului, cuprinzînd totul și fiind cuprins, de la geniul, resimțit în el însuși, pînă la cea mai apropiată floare pe care o strînge la piept, sau pînă la întinderea fără de hotar a cerului înstelat. Ideea infinitului, a bunătății absolute, a atotputinței nu este resimțită de Goethe ca o dimensiune aflată mai presus de sine, pentru că, pornind de la ea, să nimicească în ea lucrurile și clipele; resorturile care îi permit să se integreze în lumea vizibilă, oricît ar fi ea de densă și de vastă, se află în el însuși. Pentru Goethe, sublimul nu este ceva diferit în esență de idilic; doar gradul expansiunii sale sufletești deosebește *Cîntecul de noapte al drumețului* de *Ganymede*, sau *Cîntecul lui Mahomed* de cîntecele scrise pentru Friederike. Infinitul nu e pentru poet opusul și ridicarea la un nivel mai înalt a celor senzorial-terurice, ci propria lui înălțare, propria lui extindere;

poetul se bizuie pe amplitudinea simțurilor sale, care-l face capabil să confere, cu propria-i respirație, prezență actuală infinitului. La fel, eternitatea nu e pentru el ceva opus, constînd în anularea clipei : clipa reprezintă miezul, sensul intim al veșniciei.

Ganymede este simbolul acestui mod păgîn de a simți universul, al acestei divinizări a clipei trăite senzorial (diferența extremă față de Klopstock) : însăși adîncirea senzorială în clipa plină de beatitudine îl înalță pe tînăr pînă la rangul de Dumnezeu : părintele atotiubitor este întruparea vieții universale însăși, în care se scufundă sau în care se extinde nepieritor fiecare clipă de viață intensă. Această veșnicire a factorului temporal și limitat e anunțată în finalul *Cîntecului lui Mahomed*.

Și aici simțul universului se exprimă prin clipa cea mai concretă, prin ceea ce este trecător ; veșnicia, infinitul, cuprinderea universului capătă o întruchipare trupească, pentru care prezentul reprezintă singura realitate : punctul pe care se sprijină interpretarea în sensul clasicității eline, tensiunea dionisiacă a acestei modalități este întotdeauna centrul universului, iar cercul pe care-l umple acțiunea sa este lumea, este cercul său.

„Sînt veșnic, fiindcă exist“ afirmă Prometeu.

Atotputernici ! Infiniți.

Dar ce puteți ?

Puteți întinsul vast

Al cerului și-al lumii

În pumnul meu să-l strîngeți ?

Puteți să mă desprindeți

De mine.

Să-mi dați lărgime-atîta

Cît să devin o lume.

Aici mulțumirea de sine intensivă, calitativă a omului care încorporează universul, ca trup și ca forță, în existența sa prezentă, se opune clar atotprezenței extensive, cantitative a zeilor, care doar posedă o cantitate infinită de spațiu și timp, care doar o au ca atare, dar nu acționează și nu ființează.

Din credința că momentul, că factorul cel mai caduc, elementul ocazional irepetabil (*kairos*¹) reprezintă universul, atotputerea, decurge sentimentul că fiecare clipă este de neînlocuit, sentiment căruia îi dau expresie Faust înainte de vizita lui Wagner și Prometeu înainte de vizita trimisului zeilor.

Acesta este înțelesul răspunsului pe care Prometeu i-l dă lui Iupiter. În noua sa înfățișare, sublimul nu mai rezidă în opoziția dintre divin și uman, ci în prezența divinului în om, iar toate atributele care definesc sublimul la Klopstock — infinitul, eternitatea, atotprezența lui Dumnezeu — sînt trecute acum pe seama omului, și anume pe seama omului ca ființă senzorială vie, capabilă de trăire; amintitele reprezentări ale sublimului nu mai sînt dimensiuni în afara spațiului și a timpului, ci forțe spațiale și atemporale: sublimul, infinitul, eternitatea goetheană reprezintă o forță, o calitate, cu atît mai mari, cu cît acționează mai intens, în vreme ce la Klopstock sînt o cantitate. Divinitatea goetheană se poate concentra în moment, în punct, cea klopstockiană are nevoie de o extindere nelimitată.

În acest sens, Goethe a putut da poeziilor sale numele de poezii ocazionale (zeul grec al acestei „ocazii“ goetheene este Kairos), fiecare moment în existența lui Goethe posedă însușirea de a fi centrul și suportul întregii sale vieți, adică al universului său din momentul respectiv, iar cum Goethe

¹ Clipa favorabilă, potrivită (*grec.*).

era poet — aşadar un om impresionabil, sau, după expresia lui Dante, un om care răsună precum iubirea respiră — sentimentul său care receptează universalul, rotunjirea cosmică, amintita mulţumire de sine, pe care le-am căuta în zadar în cîntecele stelare ale lui Klopstock, sînt prezente pînă şi în cea mai mică, cea mai ocazională şi mai de moment poezie a lui Goethe, de exemplu *Peste culmile toate*. În locul universalităţii extensive, care e nu mai gîndită şi ca atare consideră realitatea a fi ceva neîndestulător, apare universalitatea intensivă, care, trăită, devine ea însăşi realitate şi îmbrăţişează lumea nu pornind din spaţiul periferic, ci din centrul de forţă. Drept centru de forţă poate sluji orice ocazie, orice *kairos*, adică orice moment real trăit. Într-un caz special, întreaga deosebire dintre acest mod goethean de simţire şi cel klopstockian reiese încă mai limpede : în interpretarea morţii. Pentru Klopstock, moartea este indiciul extrem al micimii, al mizeriei şi al limitării omeneşti, cuvîntul implacabil propriu-zis care-l spulberă pe om în neant, cuvîntul prin care Dumnezeu îl învredniceşte sau nu pe om cu harul său, prin care nesfîrşita bunătate divină hotărăşte mîntuirea sau osînda sufletului veşnic. Pentru Goethe, moartea devine expresia intimă a plenitudinii universale, a eternităţii (avînd sensul de forţă, nu de dimensiune, de calitate, nu de cantitate) :

*Cînd din adînci genuni de suflet
 Simţi zguduit amarnic tot
 Ce te-a îndurerat ori bucurat cîndva,
 Furtună-i pieptul tău,
 Şi inima ţi-ar plînge, şi focul ei sporeşte
 Şi totu-n tine-i sunet şi cutremur
 Şi toate simţurile-ţi pier
 Şi însuşi parcă ai pieri*

*Și te scufunzi și toate cad
În jurul tău în noapte și-adînca ta simțire
Cuprinde-un univers,
Atuncea mori.*

Iată în ce măsură înseși reprezentările aparent pur estetice sînt condiționate de întregul sentiment al universului, de religia poetului. Datorită lui Goethe, noțiunea sublimului a fost transformată dintr-o noțiune cantitativă, așa cum o concepușe protestantul Klopstock, în una calitativă, ceea ce se datorește faptului că sublimul nu mai provine din reprezentarea lui Dumnezeu, ci din simțirea omului. În momentul în care, în locul lui Dumnezeu, omul — și anume omul privit ca un complex senzorial de forțe, nu ca un purtător al rațiunii universale și al matematicii universale (ca pentru raționalism) — a redevenit unitatea de măsură a lucrurilor, lumea senzorială, fenomenele caduce, toate cele ce-nfloresc și se ofilesc au recăpătat sens și valoare proprie, fiind independente de bunătatea și atotputernicia unui creator sau de orînduirea și înțelepciunea unei cîrmuiri a universului, a unei rațiuni universale, gîndită în esență matematic. Lumea era divină, adică plină de înțeles și necondiționată în ea însăși — în sensul acesta utilizez întotdeauna cuvîntul „divin” : ceva care nu are mai presus de sine nici un principiu superior, care trăiește din și prin sine și-și statornicește singură valoarea. Nedivin este tot ceea ce e creat, mișcat sau pus în valoare de un principiu exterior, fie acesta un creator sau o lege.

Dar, pentru ca această beatificare, această îndumnezeire a lumii văzute, în primul rînd a trupului și a inimii omenești, să se poată realiza, fapt fără de care noua lirică a universului, lirica ocazională,

nu era posibilă, trebuia să apară un om cu o forță de expansiune suficientă pentru a umple intensiv universul — un om interpretat și măsurat nu numai extensiv, fie în raport cu rațiunea sa, cum a făcut-o Lessing, fie în raport cu măreția lui Dumnezeu, cum a făcut-o Klopstock — un om mîndru și îndestul de conștient de valoarea sa, pentru a-și apăra și impune propria-i simțire a universului împotriva oricărei norme, îndestul de productiv, pentru a-și concretiza și întruchipa în simboluri această simțire, fie redîndu-i nemijlocit mișcarea, fie realizînd creații monumentale, cu alte cuvinte folosind mijloacele poetului liric, respectiv ale dramaturgului.

Am văzut ce a însemnat pentru *lirica* sa și pentru cea germană titanismul lui Goethe, și anume cele două laturi ale acestui titanism : 1) sentimentul esenței creatoare și dominatoare, al independenței ce-și află satisfacția în sine însuși, ce se afirmă împotriva oricărei pretenții a vreunei forțe străine — „n-ai săvîrșit tu însăși toate-acestea, fierbinte, sfîntă inimă“ — și 2) revărsarea acestui conținut sufletesc creator în univers, așa cum o concretizează *Cîntecul lui Mahomed* sau *Ganimede*. De acestea se leagă slăvirea clipei omenești, divinizarea pămîntului senzorial, cu oamenii și plantele sale, ca scenă și sferă în care acționează amintita simțire dumnezeiască. Cele două forme sub care se exprimă titanismul în viața lui Goethe sînt *autoafirmarea* și *revărsarea în lume* : în opera sa, *Prometeu* este simbolul suprem pentru autoafirmarea titanică, *Cîntecul lui Mahomed*, pentru revărsarea în lume a forței sale, iar *Ganimede*, pentru răzbaterea universului în simțirea sa, în același timp, pentru lărgirea și îndumnezeirea eroticii sale prin noul titanism.

Acum, nici iubita nu mai este doar cutare sau cutare fată, ea întruchipează totodată o clipă îndumnezeită a universului. În orice caz, cîntecele pentru Friederike nu conțin încă această erotică panteistă — ele nu mai sînt galante, dar, oricît ar fi de directe, încă n-au devenit cosmice, adică rămîn doar expresia individuală a unui sentiment dependent de o persoană, întrupat pe deplin în aceasta : iubita nu este simbolul universului însuflețit, clipele de dragoste nu sînt o pătrundere în univers, ca de exemplu în poezia *Elizeul* :

*Fericit, fericit ! Cînd sărut, zcii-mi dau
Elizeul în dar pe pămînt !*

sau în *Cîntecul de dimineață al pelerinului* :

*Iubire-atotprezentă, tu
Mă-nflăcărezi.*

Lirica titanică se deosebește de cea idilică prin amploarea nelimitată a sentimentului. Opoziția dintre sentimentul de fericire idilică, pe de o parte, și furtuna și avîntul ce răscolesc toate, pe de alta, a fost resimțită și înfățișată de Goethe însuși în fabula *Vultur și porumbel*.

Lirica titanică a lui Goethe are aceeași origine ca și *dramaturgia* lui titanică ; mai mult chiar, două dintre cele mai frumoase imnuri dedicate unor titani, *Prometeu* și *Cîntecul lui Mahomed*, sînt expresia lirică a unor conflicte dramatice, altele, ca *Drumețul*, sau însuși fabula *Vultur și porumbel*, au o alcătuire dialogată. Toate poeziile, al căror germene rezidă într-un conflict și nu doar într-o contemplare sau o emoție, au în ele potențe dramatice — la Goethe, faptul că voia să-și exprime titanismul într-o formă lirică sau, dimpotrivă, în una dramatică este o chestiune

legată exclusiv de trăirea sa culturală, nu de trăirea primară. Imnurile și dramele sale din această perioadă nu sînt decît niște zone diferite care au același centru.

În acea vreme, poetul se afla sub vraja a doi maeștri, în lirică Pindar, în dramaturgie Shakespeare, și el a declarat ce-l atrăgea la amîndoi, fapt care la Goethe se tălmăcește ca întotdeauna prin : ce forțe voia să-și dezvolte în el însuși. Căci, ca om creator, el nu-și alegea modele numai pentru a le admira și pentru a se desfăta platonice, ci pentru a-și trezi, a-și educa, a-și dezvolta prin ele propriile-i capacități. Pentru el, Shakespeare era modelul literar al supunerii lumii, Pindar modelul supunerii propriului eu, sau, în termeni estetici, modelul autoînfățișării stăpînite, prin mijloace plastice, modelul captării poetice pînă și a afectelor celor mai furtunoase. Într-o scrisoare programatică, adresată nu întîmplător lui Herder, adversar fățiș al raționalismului, poetul își exprimă recunoștința față de Pindar, la fel cum o făcuse pentru Shakespeare în cuvîntarea despre acesta :

„Din momentul în care am început să simt forța cuvintelor *στυγος* și *πραπίδες*, pentru mine a răsarit o lume nouă. Biet om pentru care capul e totul ! Sălășluiesc acum în Pindar... Cînd acesta își azvirle săgețile una după alta țintind norii, eu stau firește acolo și privesc cu gura căscată ; cu toate acestea simt atunci la ce lucruri ar fi putut da glas Horațiu... și tot ceea ce e activ în mine prinde viață, întrucît simt noblețea și cunosc scopul“.

Pentru Goethe, Pindar este învățătorul și reprezentantul științei poetice vii, născută dintr-o natură măreață, izvorîta dintr-o inimă plină, în opoziție cu știința născocită de rațiune și învățată

didactic : cel inițiat prin forța naturii, față în față cu palavragiile savanți, vulturul față în față cu coțofana (pentru a utiliza propriile alegorii ale lui Pindar). Pentru el, Pindar este vizionarul primar, precum Shakespeare creatorul primar ; totodată, el îl venerează și pentru „măiestria“ lui — pentru forța cu care utilizează limba, pentru stăpânirea mijloacelor poetice. Firește, toate aceste mijloace puteau fi studiate încă mai bine la Pindar decât la Shakespeare, la care virtuozitatea meșteșugului aproape că dispărea sub dimensiunile colosale ale lumii luate în stăpânire, Shakespeare era bine ascuns înapoia cosmosului pe care-l crease. Ca maestru, Pindar se arată și cu înfățișarea sa personală, și ca atare își exercită măiestria într-un mod inteligibil, poate fi văzut săvârșindu-și munca de poet, în atelier — el își dezvăluie nu numai rezultatele travaliului, ci și travaliul :

„Cînd stai cutezător în car, și patru cai neîn-vățați sălbatic se cabrează-n frîu-ți, care-ncotro, vigoarea cînd le-o-ndrumi, cu biciul rechemînd pe cel ce-o ia razna, coborînd pe cel ce saltă, și cînd gonești, cîrmești și-ntorci, și dai cu biciul, oprești, și iar o iei la goană pîn' ce toate cele șai-sprezece picioare te duc la țel în ritm egal. Această-i măiestrie, ἐπιμαρτυρία, virtuozitate.“

Aici i se dezvăluie discipolului furtunos taina ce constă în a fi propriul tău stăpîn, în a-ți concentra puterile, nu numai pentru „a te simți nobil“, ci și pentru „a cunoaște țelul“, pentru a-ți domina propriile încordări, pentru a nu te dărui și risipi pripit din pricina diversității emoțiilor și a atenției distribuite — „ca a vrăbiilor“, cum îi spunea Herder, „de gheonoaie“, cum o considera Goethe însuși :

„Acum cînd m-am ițit pretutindeni, n-am pus mîna pe nimic. A trece la lucru, a te apuca de treabă, aceasta-i esența oricărei măiestrii... găsesc că oricare artist nu însemnează nimic, cîtă vreme mîinile lui nu lucrează plastic.“

În ceea ce privește materialul lingvistic, Goethe a învățat cu deosebire de la Pindar lucrul acesta : plasticizarea mișcării lingvistice însăși, captarea sentimentelor și a gîndurilor mobile în cuvinte semnificative, de o densitate etanșă.

Măreția conținutului și măiestria tehnicii, aceștia erau cei doi factori de care Goethe se simțea capabil și pe care putea să și-i însușească atît de la Shakespeare, cît și de la Pindar ; dar, firește, dacă nu voia să piardă măiestria, dacă voia să lucreze plastic, să acționeze în maniera lui Pindar, atunci trebuia să nu depășească sfera pe care o putea umple cu forța sa eficientă, adică pe care forța sa și-o putea apropria. Desigur, poetul simțea că nu-i rămîne străin și refractar artisticește nici un sentiment omenesc, de la cel mai gingaș fior de iubire pînă la bravada prometeică, de la jocul de societate pînă la vîrtejul cosmic, dar că nu-i era dat să cuprindă lumea obiectivă, istoria și natura, să le retopească și să și le aproprie cu aceeași amploare și cu aceeași putere ca Shakespeare. Una era : să-și exprime liric, pindaric sufletul său mare și marea sa simțire ce-mbrățișa universul, și alta : să întruchipeze simbolic lumea însăși, cum o făcuse Shakespeare, prin personaje, și nu trăirea proprie a lumii. Una este : să fii uriaș, să te înfățișezi ca un uriaș, și alta : să dai chip unor uriași, să vestești și să glorifici lumea existentă într-un mod ce depășește dimensiunile naturale, sau s-o îmbogățești cu fapte ce depășesc dimensiunile naturale, să ajungi pînă la stele, sau

să crezi stele. Tînărul Goethe s-a încercat în ambele direcții, cu Pindar s-a luat la întrecere în măreția lirică a concepției și a măiestriei, care cutează și zborul cel mai temerar al sufletului, iar cu Shakespeare în măreția dramatică a plămuirii de oameni, cu Pindar în realizarea intensivă a dimensiunilor uriașe, cu Shakespeare în realizarea lor extensivă. A-i înfățișa ca fapte prezente pe Cezar, pe Prometeu, pe Mahomed, pe Socrate — ce cutezanță !

Faptul că aceste proiecte s-au convertit în producții lirice pindarice, sau n-au fost realizate de loc, nu este întîmplător. Numai niște personaje de dimensiuni naturale și nu suprafirești puteau rămîne pentru un răstimp mai îndelungat centre ale confesiunii sale dramatice, în vreme ce personajele cu dimensiuni superioare celor firești deveneau purtători lirici ai simțirii sale uriașe. Căci lui Goethe îi lipsea o lume la fel de mare în care să-și fi putut așeza coloșii. Concepțiile sale titanice au dat atunci rod dramatic numai în *Goetz von Berlichingen* și în *Faust*, singurele două figuri dintr-o lume foarte familiară lui Goethe, din epoca germană cea mai colorată, legată încă de epoca lui printr-o tradiție patriotică, ba chiar trăind în același cadru istoric ca și el : Sfîntul Imperiu Roman. Stăpînit la început de mîndria și ardoarea sa titanică, Goethe s-a putut crede capabil a da conținut dramatic unor asemenea forme ample ale eului său ca Mahomed, Prometeu, Cezar, Socrate, dar în timpul lucrului i-a pierit interesul față de detaliile indispensabile într-o dramă, față de spațiu și atmosferă, elementele necesare pentru a-i contura plastic, așa cum dorea, pe acești uriași, nu numai ca atare, ci și în mijlocul lumii lor obiective, acționînd asu-

pra lumii și primind reacția acesteia. Căci cu o schiță vagă autorul citatei scrisori către Herder nu se putea mulțumi — el voia să privească, să pună mîna. Contururile unor asemenea existențe mari corespundeau desigur propriei lui năzuințe, dar „lumea” lor, condiționările lor îi rămîneau prea străine pentru a se putea adînci cu voluptate crea-toare în ele. Ce interes prezenta pentru el mediul social roman sau atenian? Cu ce să fi hrănit el reînvierea lui Sylla, Pompeius, Brutus? Goethe nu era un fantast, un vanitos al imaginației ca Büchner¹ sau Grabbe². A imagina numai de dragul dimensiunii un personaj de mare valoare pentru care nu putea depune cheazășie prin propria-i măsură era o chestiune ce nu-l interesa. De asemenea, Goethe nu se număra nici printre acei scriitori preocupați de probleme, de lupta de „principii”, care să construiască titani de dragul titanismului ca Hebbel³ — și cu atît mai puțin nu era un scriitor istoric care să-și manifeste furtunos în forme dramatice entuziasmul științific pentru marile valori istorice, ca epigonii schillerieni, dramatizatori ai unor subiecte din antichitatea romană sau din istoria dinastiei Hohenstaufen.

¹ *Georg Büchner* (1813—1837) — scriitor german, în-suflețit de patos revoluționar, autor al pieselor *Moartea lui Danton* și *Woyzeck*.

² *Christian Dietrich Grabbe* (1801—1836) — drama-turg german, autor de piese istorice, remarcabile prin autenticitatea personajelor și a detaliilor semnificative de epocă: *Friedrich Barbarossa*, *Împăratul Henric al IV-lea*, *Napoleon* sau *cele o sută de zile*.

³ *Friedrich Hebbel* (1813—1863) — scriitor german, apreciat mai ales ca dramaturg și ca autor al unui *Jurnal intim*. În *Judith*, *Maria Magdalena*, *Irod* și *Mariamne*, dramaturgul întreprinde o subtilă analiză psihologică, cu unele accente de critică socială.

Goethe nu turna în versuri decît ceea ce îi irumpea din inimă ; el a creat chipurile titanice numai pentru a le capta forța și plenitudinea sufletească. Îndată ce aceste imagini încetau să mai coincidă nesilit cu propria lui trăire, le părăsea. Nu a putut utiliza decît mitul, simbolul supraistoric, religios al lui Prometeu, văzut nu ca un titan cunoscut din istorie, ci doar ca un creator independent și numai sub aspectul sub care coincidea cu respectiva trăsătură goetheană, tratat nu ca o ființă reliefată cu toate laturile ei și independentă de propria persoană a lui Goethe — așa cum sînt personajele lui Shakespeare — ci numai în măsura în care Goethe putea să-i dea un conținut liric.

Prometeu și Mahomed nu sînt decît niște nume elenice sau orientale pentru eul superior al lui Goethe, care mai tîrziu avea să-și ia numele de Hafiz¹ sau Hatem. Ceea ce se realizează în poemele lui Goethe despre Prometeu și Mahomed este renașterea lirică a miturilor eterne, în evocarea dramatică a unor epoci trecute.

Altfel stau lucrurile cu Goetz von Berlichingen și Faust. În cazul amîndurora, cunoștințele, trăirea primară și trăirea culturală interioară și exterioară a lui Goethe erau suficiente pentru a da pe deplin conținut materialului, pentru a umple întregul cadru obiectiv cu persoana sa. Ambele proiecte se încadrează originar tot în sfera dramaturgiei dedicate de Goethe geniului titanic și au izbucnit în sufletul lui cu întreg vuietul celorlalte siluete uriașe. Dar în cadrul respectivei grupe de proiecte dedicate geniului, tocmai *Goetz von Berlichingen* și *Faust* se înrudesesc printr-un germen

¹ În *Divanul occidental-oriental*. Hafiz (pseudonimul lui Samseddin Mohammed) (1300—1389) — poet liric persan.

comun, care le deosebește de celelalte proiecte. Amîndouă sînt receptate nu numai din patosul titanic, ci și din cel patriotic, amîndouă sînt hrănite nu numai din titanism, ci și de principala stare de tensiune trăită de Goethe la Strassburg, de sentimentul tragicei lui vini în dragostea dintre el și Friederike. Între altele, această trăire i-a revelat întregul tragism al culpabilității, așa cum titanismul i-a dezvăluit tragismul forței; pornind de la această trăire, poetul a abordat ideea centrală a creștinismului, ideea *mîntuirii*, la fel cum pornind de la titanism, a abordat ideea centrală a păgînismului: *divinizarea*. Datorită contopirii acestor două idei supreme despre salvarea omului, *Faust* este o dată mai mult misterul mîntuirii prin divinizare, poemul cu sensul cel mai profund din lumea mai nouă. Inițiat prin trăirea sa, Goethe a început la Strassburg să pătrundă în sferile ambelor lumi. Vom stărui asupra acestui lucru și sub alt aspect.

Goetz von Berlichingen și *Faust* au deci un germene comun, constînd în titanism, patriotism și sentimentul culpabilității. În *Goetz von Berlichingen*, cel din urmă apare numai cu un caracter episodic în drama lui Weisslingen, în *Faust*, capătă extensiune, devenind o parte componentă esențială prin tragedia Margaretei. Spre deosebire de *Prometeu*, *Mahomed*, *Cezar*, *Socrate*, atît în *Goetz von Berlichingen* cît și în *Faust* patosul insului mîndru este savurat, ori cel puțin colorat cu afecțiunea estetic-patriotică sau populară, să-i spunem „herderiană”, față de naționalitatea individuală germană, față de realitatea integră, viguroasă, bărbătească a epocii lui Luther, superioară poleitului rococo: această epocă este considerată în continuare drept o perioadă de înflorire pentru ceea ce

era apreciat pe atunci ca specific german. Totodată, era ultima epocă din istoria germană care aparținea îndestul trecutului și se afla la o distanță suficientă din unghiul de vedere estetic, ca să acționeze poetic, și, totuși, destul de apropiată, ca să decidă toate relațiile contemporane din Sfântul Imperiu Roman, ca să nu apară antică; referentul de la Camera imperială de justiție din Wetzlar vedea la tot pasul urmele vii și cele prăfuite ale respectivei epoci. Goethe putea să vadă acele vremuri ¹ ca un întreg și să le îmbrățișeze cu o privire limpede, așa cum ele i se arătau în *Biblia* lui Luther, în versurile lui Hans Sachs, în autobiografia lui Goetz von Berlichingen ² și, concomitent, tratându-le cu interesul anticarului, cu plăcerea trezită de trecut privit ca trecut, să le retrăiască totuși, ca fiind înrudite cu el, carne din carnea și sînge din sîngele lui.

Receptate din același univers cultural, piesele *Goetz von Berlichingen* și *Faust* au evoluat însă mai departe în direcții cu totul opuse. Pe parcursul elaborării, în *Goetz von Berlichingen* tendința estetică-patriotică a cîștigat mereu mai mult spațiu și amploare, sfîrșind prin a acoperi, ba chiar a depăși cu totul ideea originară a piesei, așa cum apăruse aceasta inițial în spiritul lui Goethe. Știm

¹ Secolul al XVI-lea. Luther a dat versiunea germană integrală a *Bibliei* în 1534. Hans Sachs, „poetul cizmar“, a trăit între 1494 și 1576.

² *Goetz von Berlichingen* (1480—1562) — cavaler german supranumit „Mînă-de-fier“, este autorul unei autobiografii de mare interes documentar, datorită prezenței lui la importante evenimente din vremea sa. A participat în 1525 la războiul țărănesc în fruntea unei mari cete de țărani, pe care însă i-a părăsit, apoi, în 1542 și 1544, la războaiele împotriva turcilor, respectiv a francezilor.

că Goethe a pus opera însăși pe seama interesului său față de figura vigurosului și onestului bărbat ce s-a ridicat prin propriile lui mijloace într-o epocă anarhică : așadar tragedia geniului trăită de un ins puternic. Dar descrierea în imagini a epocii germane mai vechi, pline de forță, a mișcării și a conducerii populare a devenit în așa măsură scop în sine, încît uriașul viteaz aproape că a trecut pe un plan secundar, ori cel puțin nu lupta lui împotriva epocii a continuat să domine interesul scriitorului, ci epoca însăși, cu aspectele ei pline de culoare și plasticitate. Pe scurt : trăirea culturală a lui Goethe i-a învins trăirea primară, a abătut-o în altă direcție și a modificat-o aproape pînă la atrofiere. Trăirea primară a lui Goethe fusese conflictul dintre eul viguros și ansamblul mediului său ; trăirile culturale care au determinat abaterea au fost teoriile lui Herder despre naționalitate ca obiect și conținut al literaturii, precum și dramele despre regi ale lui Shakespeare, o epopee a patriei în formă dramatică. Cu *Goetz von Berlichingen*, Goethe a voit să realizeze ceva similar pentru Germania, motiv pentru care a grupat sau a pus să mișune în jurul eroului său cavaleri și tribunale secrete, împărați și popi, țărani și țigani. Ceea ce trebuia să fie doar un fundal — războiul țărănesc, dreptul pumnului, reforma — a fost împins, dens și limpede, de către scriitor în prim-plan, fapt datorit atît unei plăceri herderiene de a se apropia de cele nemijlocite, de aspectele senzorial-individuale, de mișcare, cît și, desigur, unei imitații conștiente a uriașilor shakespeareieni, cu zornăitul, apariția lor amenințătoare și impetuozitatea lor aristocratică, precum și, probabil, impresiei pricinuite de atmosfera din Strassburg și Wetzlar, cu monumen-

tele lor, cu frontoanele, donjoanele, catedralele și cetățile lor. În felul acesta, mediul fiind prelucrat independent (de precizat : nu pornind de la eroi ca o iradiere a acestora, cum o face Shakespeare, ci reconstituit în sine, câteodată aproape cu valoare de decor), eroul a încetat de a mai fi un militant împotriva acestui mediu și o victimă a lui, așa cum fusese gândit și proiectat la început, pentru a deveni o parte, o caracteristică, între altele, a acestui mediu. În cele din urmă, piesa își datorează farmecul și succesul mai puțin imaginii cavalerului cu mîină de fier, cît mai ales împrejurărilor caracteristice viei, spațiului policrom al vechii epoci germane — așa cum s-a întîmplat și în literatura romantică despre cavaleri și tîlhari, care a luat naștere în Germania ca o consecință a acestui farmec și în care accentul cade pe mediu, nu pe erou. În vreme ce aproape toate celelalte opere ale lui Goethe ne atrag prin ceea ce se exprimă în ele din trăirea lui primară, prin destăinuirea umanității goetheene interioare, *Goetz von Berlichingen* rămîne un tablou dramatic de epocă, în sensul cel mai bun, și-și asigură valoarea nu ca o confesiune a lui Goethe, ci ca o redare plină de viață a unor lucruri ce nu sînt goetheene la origine sau, cel puțin, nu-i sînt apropiate și înrudite în această epocă în care se afla sub influența lui Herder și publica în colaborare *Foile despre firea și arta germană*¹.

Ceea ce este totuși în această piesă o confesiune a lui Goethe, anume sentința referitoare la necredința față de Friederike formulată împotriva lui însuși, sub chipul lui Weisslingen, apare ca prea lateral și încadrat insuficient de profund în

¹ *Blätter von deutscher Art und Kunst.*

ansamblul mediului, pentru a nu se observa ȋtele. Ȋn această minunată operă, tocmai pasiunea amoroasă a Adelheidei, a lui Franz și a lui Weisslingen reprezintă episodul cel mai plat ; ȋndeosebi ȋn ceea ce privește pasiunea Adelheidei se observă că ea nu-și are originea ȋn inima lui Goethe, dar nici măcar ȋntr-un interes patriotic-estetic filtrat ȋn ȋntregime : este concepută și realizată numai sub sugestia unui model de trădare amoroasă, pornește de la Cleopatra, curtezana demonică ȋn manevrele ei politice și ȋn senzualitatea ei.

Ȋn raport cu dramaturgia germană anterioară, inclusiv aceea a lui Lessing, ȋn special cu aceea a lui Lessing, vitalitatea acestei opere constă tocmai ȋn ceea ce Goethe avea să considere mai târziu drept o lipsă a ei (fapt ce l-a determinat la repetate prelucrări, fără ca prin aceasta să-i poată spori prospețimea originară, ȋn ciuda unei anumite concentrări realizate ȋn amănunte), ȋn termeni pozitivi : forța *independentă* a detaliilor, chiar a celor mai puțin ȋncadrate organic, ȋn termeni negativi : lipsa de compoziție și motivare conștientă. Ȋn compozițiile lui Lessing, scenele separate sȋnt grupate ȋn lumina unei idei comune, sȋnt orientate după o idee fundamentală, conform unui țel, sȋnt ȋntreșute și modelate numai ȋn raport cu acest țel, nu au nici o valoare independentă și constituie doar călăuze spre țelul scriitorului : aceste scene sȋnt, cum o spune cu nemulțumire Goethe, numai „gȋndite“, fapt pe care, de altfel, dorea să-l reproșeze, ciudat, și piesei lui. Reproșȋnd lucrul acesta și primei versiuni, Goethe ar fi putut să simtă că ȋn piesă l-a călăuzit mai mult interesul estetic-patriotic, așadar o intenție conștientă, decȋt un impuls de viață invincibil, cum se ȋntȋmplase ȋn *Prometeu* și *Mahomed*. Poate că totuși nu trebuie să dăm

declarației sale decît o interpretare relativă : anume că textul așternut pe hîrtie i se părea încă prea palid, neplastic, anemic în raport cu voința fierbinte și obsesivă de a reda în fiecă cuvînt respirația vieții, prezentul senzorial, culoarea, conturul, acțiunea, de a turna pînă și în scenele secundare un conținut intuitiv cît mai bogat în seve și mai dens. De aici provine construcția dezlinată a piesei, lipsa ei de rigoare arhitectonică, atunci cînd o comparăm cu opere care cresc dintr-un singur centru și sînt permanent dominate, adăpate și conduse din acest centru, care înfățișează evoluția unei pasiuni sau a unui destin, constituind niște globuri terestre, ca dramele shakespeariene, sau niște clădiri cu încăperile perfect distribuite după plan, ca acelea ale lui Lessing. *Goetz von Berlichingen* nu impunea nici centralismul și rotunjirea creatoare existente la Shakespeare, nici pe cele raționale din teatrul lui Lessing. Firește, pe vremea aceea, Goethe îl citea pe Shakespeare ca pe maestrul ce-l interesa numai în sensul de a da fiecărui punct din dramele sale cît mai multă viață, fără a se preocupa de economia și simbolistica generală.

În orice caz, cerința sa ulterioară ca, într-o dramă, fiecare scenă în parte să aibă în mod obligatoriu o semnificație proprie și, în același timp, să reprezinte întregul n-a fost satisfăcută atunci decît parțial în *Goetz von Berlichingen*. La Lessing, poetul a observat că o scenă avea sens numai în raport cu ideea subînțeleasă a întregului, ba chiar acțiunea însăși nu avea nici o valoare semnificativă proprie, era doar un indicator ce îndruma spre învățătura pe care o ilustra ; acest fapt era respins de Goethe ca doar „gîndit“ :

„Și *Emilia Galotti* este doar gîndită, nicăieri nu se întrețese ceva întîmplător sau vreun capriciu. Cu o rațiune omenească medie, întrebarea de ce își poate afla răspunsul în fiecare scenă, în fiecare cuvînt. Din această cauză, piesa nu-mi place.”

La Shakespeare, Goethe vedea că fiecare scenă e un întreg rotunjit, plin de viață — faptul acesta îl captiva. El însă nu vedea, sau nu voia să vadă că fiecare scenă a lui Shakespeare era înflorirea unei plante, care reprezenta într-adevăr în sine totalitatea plantei, dar nu putea fi totuși gîndită fără această totalitate. Putea să compare operele lui Shakespeare cu o tufă de trandafiri, în care fiecă roză constituie în sine un întreg simbolic și cu toate acestea nu poate fi gîndită fără lujerul pe care crește. Dar el n-a văzut dramele lui Shakespeare ca pe o tufă de trandafiri pe care cresc scenele, ci ca pe un buchet de trandafiri, cu florile legate laolaltă, în așa fel încît acestea apar mai dese și mai complete decît cresc pe lujerul lor.

Așa cum tînărul Goethe l-a văzut pe Shakespeare, de altfel în cea mai mare măsură la sugestia traducerii libere și descentralizatoare a lui Wieland, tot astfel a și încercat să se apropie de el în felul său, nu prin imitarea rezultatelor shakespeariei, ci prin imitarea presupuselor procedee shakespeariei, adică lăsînd să se-nșiruie de-a valma un belșug de tablouri de sine stătătoare, care-l fermecau sau îl năpădeau. Fiecare scenă, fiecare figură, chiar fiecare replică din al său *Goetz von Berlichingen* este un scop în sine, capătă culoare și pondere numai prin ea însăși, nu prin valori și scopuri compoziționale. Ca și în lirica sa, sensul și valoarea nu mai rezidau acum într-o idee călăuzitoare, într-o învățătură voalată sau camuflată, ci în prezentul rotunjit senzorial al

expresiei prin cuvinte, al viziunii turnate în scene, al figurii însăși puse în mișcare. Această înșiruire liberă de tablouri pline fiecare în parte de viață a vrăjit generația mai tânără, care a și fost ispitită să pună bogăția de viață tocmai pe seama noii libertăți, să considere însăși lipsa de rigoare drept un indiciu al vitalității, în vreme ce, de fapt, bogăția de viață este aceea care legitimează, ca o consecință, lipsa de rigoare : căci forma liberă a dramei *Goetz von Berlichingen* nu era o necesitate vitală, ci consecința unei doctrine și a unei înțelegeri eronate a modelului.

Pentru ca această independență a fiecărei scene să fie justificată, era în orice caz necesară o opinie fermă asupra celor mai multilaterale stări de lucruri, o siguranță infailibilă în plastica limbii, pe scurt o lume extrem de bogată care să poată ține locul planului, al rațiunii și al articulațiilor artistice arhitectonice. Căci și aici natura se putea impune împotriva cătușelor rațiunii numai prin poziția ei, nu printr-o pură negație. Ceilalți aderenți la mișcarea „Furtună și avânt“, care s-au simțit confirmați prin *Goetz von Berlichingen* și autorizați prin succesul acestuia, au uitat că nu lipsa legăturilor raționale, disprețul față de legitatea riguroasă, față de compoziție și reguli au dat naștere vigorii dramei lui Goethe, ci prezența unei forțe de tracțiune și a unei elasticități sufletești existente în fiecare moment și, în consecință, se puteau dispensa de concentrarea rațională. Era nevoie să știi atât de multe despre regi și țărani, cavaleri și țigani, femei și copii, să te integrezi în asemenea măsură în viața păturilor sociale și a forțelor umane, să dai glas în așa fel tuturor stărilor sufletești și emoțiilor, să pătrunzi atât de profund interacțiunea dintre existența umană și

articulațiile sociale, pentru a fi în fiecare punct al expresiei atît de cald și ademenitor, atît de penetrant și prezent, încît nimeni să nu mai poată întreba și aștepta ce vrea să spună autorul prin toate acestea, ce va urma acum, ce va rezulta de aici. Spectatorul este în fiecare moment învăluit sau scufundat de imboldul puternic și în respirația limbii ce s-a concretizat în acțiune. În *Goetz von Berlichingen*, faptul acesta se realizează așa cum nu se mai întîmplase niciodată în dramaturgia germană. Căci arta lui Lessing constase în a menține tensiunea trează prin conducerea acțiunii și îmbinarea părților componente, precum și în a orienta mai departe privirile, sau mai curînd gîndurile spectatorului spre un centru rațional, ori spre un final, spre un scop, astfel că desfătarea dramatică rezida în mișcarea și tensiunea logică, dialectică. O dată cu Goethe, în Germania a apărut un nou fel de farmec dramatic, care nu se mai bizuia pe gîndirea în mișcare, ci pe forțele sufletești puse în acțiune, pornind de la simțuri. Contemplarea, coloritul, bogăția de conținut, acțiunea concretă, prospețimea și dulceața limbii, atmosfera, toate acestea, care avuseseră pînă atunci valoare în cel mai bun caz numai ca mijloace, fiind neglijate sau subordonate, devin acum scop dramatic în sine. Și aici, *beatificarea clipei*, factorul momentan și local, coloritul, atmosfera, individualul (folosit de Lessing ca mijloc pentru atingerea scopului și respins de raționaliști ca fiind contrar regulilor) devin atît de imperative într-un om, încît se pot comporta ca o forță independentă în afara rațiunii și a oricărei legi. Iar o dată cu noua trăire primară care, printr-o erupție rapidă, și-a creat și și-a asigurat aici dominația, a fost legitimată și trăirea culturală ce-o impusese pe cea dintîi,

ceea ce însemnează că, datorită noii mari personalități, literatura germană a cucerit și a atestat un nou model și o nouă categorie de motive. Căci cerințele estetice se pot demonstra numai prin realizarea productivă, nu prin teorie, iar mai înainte de *Goetz von Berlichingen* perspectivele deschise de Herder și cuvintele sale profetice nu puteau da roade, ci doar deșteleni ogorul.

Această legitimare și slăvire de către o personalitate creatoare a noului univers de cultură și de recoltare a materialului constituie meritul istoric al dramei *Goetz von Berlichingen* de Goethe. Până atunci nu existase o dramă care să evoce, sub influența lui Shakespeare, natura și istoria germană, ca pe un prezent literar însuflețit, cu o forță vie, trează, irezistibilă: căci *Minna von Barnhelm* de Lessing era o acțiune singulară, un fragment restrâns și pătrunzător din actualitate, iar scopul ei nu era de a înfățișa cu mijloacele dramei atmosfera epocii friedericiene, ci felul de a gândi și atitudinea omenească. Această piesă își datora și ea vivacitatea mai puțin plină de poezie, cit mai ales „temperamentului energic, logic” și elanului intelectual al autorului. Ceea ce s-a realizat pentru prima dată în *Goetz von Berlichingen*, ca o nouă confirmare germană a teoriilor lui Herder despre literatură ca expresie individuală a unor forțe individuale, locale, condiționate de factorul național, a fost tocmai „atmosfera” și specificul național. Chiar dacă Herder însuși n-a fost întru totul mulțumit de această punere în practică a teoriilor sale, deoarece simțea prea mult imitarea lui Shakespeare în construcția dramatică a lui *Goetz von Berlichingen* (așadar, în loc de modelarea unei forme personale, influența copleșitoare a uneia străine), marele

om de cultură nu s-a refuzat farmecului exercitat asupra sa de reînvierea evului în care s-a afirmat vigoarea poporului german. În loc de a fi drama unui ins puternic, *Goetz von Berlichingen* a apărut în cele din urmă ca o dramă a unei epoci, a atmosferei unei lumi. Pentru autor, lupta eroului în cadrul unei *lumi* a devenit treptat mai importantă decît lupta *eroului* împotriva unei lumi. Marea realizare pe care o reprezintă *Goetz von Berlichingen* și valoarea ei istorică rezidă în esență în conținutul ei de ordin cultural reînviat de o forță originală.

Asupra plănuitelor creații dramatice în care Goethe a avut intenția să-și înfățișeze trăirea primară titanică a acționat un destin ciudat: s-ar părea că nici una dintre ele nu era menită să ajungă la realizarea deplină, ci să fie mai dinainte abătută pe altă cale, modificată sau mutilată. *Cezar* și *Socrate* au rămas neîmplinite, deoarece materialul privitor la lumea respectivă, de care Goethe ar fi avut nevoie pentru transformarea acestor planuri în niște construcții dramatice, istoria romană și ateniană, forma cultural-istorică în care s-a întruchipat eroismul acestora, nu îi erau pe potrivă. *Mahomed* și *Prometeu* s-au filtrat în imnuri și ode, deoarece aici extazul mitic interzicea apriori o dezvoltare dramatică: raza azvîrlită vertical în înălțimi nu putea fi concomitent ramificată și lărgită dramatic. În sfîrșit, în *Goetz von Berlichingen*, centrul titanic își găsise o lume corespunzătoare, pentru zugrăvirea căreia Goethe putea să aducă Erosul său poetic, datorită trăirii sale culturale, dar iată că aici respectiva trăire culturală a învins trăirea primară, lumea s-a impus mai presus de erou, atmosfera a împins pe un plan secundar chipul personajului.

FAUST

Mai rămînea încă un simbol al trăirii sale primare titanice : Faust, cel ce i se potrivea dintre toate cel mai bine, adică acela care putea să coincidă de la bun început și în cea mai mare măsură cu propriul său suflet, cu situația, năzuințele, simțămintele sale, precum și cu circumstanțele în care se afla. Pentru a vorbi cu glasul lui Faust, pentru a se întruchipa în Faust, avea nevoie să recurgă la reinterprețări și modificări mult mai mici decît în cazul oricăruia dintre celelalte simboluri ale titanismului său : Faust nu era un semizeu mitic ca Prometeu, nu era un ctitor oriental de religie ca Mahomed, un magistru atenian ca Socrate, un *imperator* roman ca Cezar, un luptător ca Goetz — toate forme de cultură *exteriore*, pe care Goethe nu le simțea în ființa lui, care nu se suprapuneau cu modul său de viață și cu orientarea acesteia : numai forța extraordinară a viziunii sale simbolice și a simpatiei sale poetice a putut să retopească elementul străin al acestor figuri într-unul goethean, sau să extragă din cel dintîi ceea ce era goethean. Dar cît de multe date care i se potriveau din capul locului găsea în faimosul magician și învățat din *Cartea despre Faust* ¹ ! Un bărbat din pătura orășenească, un învățat, posedat de imboldul neliniș-

¹ Carte populară despre Faust, publicată pentru prima dată în anul 1587 de către librarul Johann Spies din Frankfurt pe Main. Cartea a fost reeditată mereu, prelucrată în versuri, tradusă în olandeză, engleză, franceză. Goethe a cunoscut încă din copilărie versiunea apărută în 1725 la Frankfurt pe Main și Leipzig. Tîrziu, în 1802, scriitorul va mai utiliza și prelucrarea medicului Pfilzer din Nürnberg, apărută în 1674 și retipărită pînă în 1726.

tit de a cerceta tainele universului, stăpînit de pasiunea hoinărelui și a expansiunii, avînd oarecum aceeași situație și aceeași mentalitate socială ca Goethe, iar în același timp încadrat istoricește în aceeași epocă și atmosferă ca Goetz von Berlichingen, despre care știm în ce măsură era avantajoasă pentru Goethe, o epocă destul de apropiată, ca să fie inteligibilă pentru simțurile și gîndirea lui Goethe, ca să poată fi resimțită ca actuală, dar și suficient de îndepărtată, ca să poată fi stilizată mitic, limpezită, văzută în perspectivă. Tocmai această epocă ce-l interesa ca material cultural a fost cauza datorită căreia *Goetz von Berlichingen* i-a reușit realmente ca operă dramatică, ceea ce nu s-a întîmplat cu celelalte planuri dramatice pur mitice sau antice, precum și cauza datorită căreia a obținut o dramă despre un mediu în loc de o dramă despre un erou ; pentru Goethe epoca aceasta era mai vie decît cavalerul. Așadar, mai întîi materialul reprezentat de Faust îi aducea lui Goethe o epocă și o lume potrivită, pe care o putea re trăi, vie, și cu toate acestea eroul însuși nu se afla în pericolul de a fi depășit de mediu în aceeași măsură ca Goetz von Berlichingen. Căci cu cît mai apropiat era un cercetător și un magician demonic de căutătorul demonic și vrăjitorul Goethe decît un luptător din epoca dreptului pumnului ! În ce măsură se putea simți el mai spontan sub imaginea acestuia ! Cu cît erau mai numeroase firele ce duceau din inima lui Goethe spre naturile paracelsiene decît spre cele goetzeene-sickingeniene ! ¹

¹ *Franz von Sickingen* (1481—1523) — cavaler german, conducător al cavalerilor din Renania, Suabia și Franconia. Adept al Reformei. a deținut comanda în războiul împotriva arhiepiscopului de Trier (1522). In-

S-a mai adăugat și faptul că preschimbarea șarlatanului ce practica magia neagră, erou al *Cărții despre Faust*, care oricum n-ar fi putut corespunde ca atare naturii lui Goethe, transformarea lui Faust din vechea carte populară într-un om profund și demonic fusese pregătită încă de Marlowe¹, a cărui dramă despre Faust contribuise substanțial, pînă și în teatrul de păpuși, la înnobilarea personajului în sensul titanismului, precum și de fragmentul scris de Lessing. Faptul acesta nu trebuie subapreciat : reprezentările personajului titanic, pe de o parte, ale omului însetat de mîntuire și demn de a fi mîntuit, pe de alta, așa cum s-au adăugit chipului lui Faust datorită prelucrărilor lui Marlowe și Lessing, trebuie să fi contribuit foarte mult la umbrirea acelor elemente ale simbolului faustic, așa cum îl prezenta materia brută a cărții populare, care n-ar fi putut să nu fie pentru Goethe străine și chiar respin-

tervenția celorlalți principii în ajutorul arhiepiscopului, principe elector, l-a constrîns pe Sickingen să se retragă în castelul său Landstuhl, unde a rezistat eroic pînă cînd a căzut în luptă. -

¹ *Christopher Marlowe* (1564—1593) — dramaturg englez, cel mai de seamă predecesor și poate colaborator al lui Shakespeare. A creat figuri titanice (*Tamerlan cel Mare*, *Evreul din Malta*) sau, dimpotrivă, abulice (*Eduard al II-lea*). *Tragica istorie a vieții și morții doctorului Faust* a fost reprezentată postum, în 1594, și tipărită abia peste zece ani. În Germania, tragedia s-a jucat, poate pentru prima dată, în 1626, la Dresda. De atunci înainte, trupele de actori germani ambulanți au menținut-o în repertoriul lor pînă în întreg secolul al XVIII-lea. La Frankfurt pe Main, cei mai în vîrstă decît Goethe au putut s-o vadă în 1741 și 1742. Goethe a asistat la o reprezentație a unei noi versiuni a tragediei pe scena teatrului de păpuși în 1767, la Leipzig.

gătoare — trăsăturile de șarlatan, de coțcar, de răutate rece; aceste reprezentări i-au înfățișat chipul lui Faust într-o lumină mai atrăgătoare, mai omenească, pe scurt mai goetheană, mai potrivită pentru a deveni un simbol al propriei sale esențe. Grație lui Marlowe și Lessing, poetul nu a mai fost nevoit să-și consume propriile forțe pentru o reinterpretare valorică și adaptare interioară a simbolului — operație pregătitoare obligatorie pentru creația poetică propriu-zisă: simbolul cu valoare goetheană i s-a oferit ca atare. Poate că în ceea ce-l privește pe Prometeu, reinterpretarea în sensul geniului modern îi fusese oferită de Shaftesbury¹, însă chipul lui Prometeu aducea și ca atare din antichitate un conținut goethean. În orice caz, Faust se găsea mai puțin în pericol de a se vedea zdrobit ca erou sau pus în umbră de către mediu, așa cum s-a întâmplat cu Goetz von Berlichingen, în privința căruia epoca, trăirea culturală au avut din capul locului o putere mai mare, întrucât trăirea primară se bizuia pe un simbol mai slab, adică pe un simbol mai puțin pregătit ce i-a solicitat lui Goethe un efort mai intens. Față de simbolurile mitice ale titanismului lui Goethe, chipul lui Faust avea avantajul nu numai de a aduce un conținut goethean mai amplu, adică de a fi mai apropiat ca simbol, ci și de a se situa într-un mediu potrivit, pe care scriitorul să-l poată retrăi. Față de Goetz von Berlichingen, avantajul consta în aceea că figura centrală se afla mult mai aproape de simbolul dorit, în așa fel încât rămânea la adăpost de primejdia de a se

¹ *Anthony Ashley Cooper Shaftesbury* (1671—1713) — filozof și ctician englez; a formulat concepția metafizică a caracterului etern și absolut al moralei.

vedea împlătinată în favoarea mediului. Așa se explică de ce Goethe i-a acordat lui Faust interesul cel mai intim și cel mai devotat.

Dar nu numai titanismul în sine urma să fie exprimat cu ajutorul simbolului faustic, nu numai sentimentul capacității creatoare ca în *Prometeu*, sentimentul împotrivirii față de lume ca în *Cezar* și *Goetz von Berlichingen*, ci și un impuls fundamental (înrudit cu titanismul, dar nu legat de el în mod necesar), care avea rădăcini încă mai adânci, mai temeinice în existența lui Goethe, anume : setea de viață, de universalitate — nu doar plenitudinea, nu doar independența și vigoarea vieții ce dorea să se manifeste. O formă sau un indiciu al acestei sete de viață, care nu este numai latura negativă a imboldului creator, titanic spre expansiune, ci funcția proprie a vieții lui Goethe, constă mai întâi în suferința pricinuită de existența în sine, nu doar de anumite forme temporale ale existenței : sentimentul transcendental al insatisfacției, rezultat din conflictul dintre limitarea spațială și temporală a formelor noastre de viață terestră și conținutul infinit de viață al lumii, imposibilitatea lărgirii eului pînă la a deveni o formă care să cuprindă universul. Acesta este un tragism absolut specific omului cu însușiri plăsmuitoare, adică omului a cărui voință fundamentală năzuiește spre propria-i exprimare în forme, spre o viață trăită ca formă : abia atunci cînd impulsul fundamental spre o individualitate exprimată în plăsmuire se întâlnește în același om cu imboldul fundamental spre universalitate, abia atunci rezultă tragedia faustică propriu-zisă, așa cum o exprimă Goethe în versurile :

*Eu cel cu chip dumnezeiesc !
Și nici chiar ție ! ¹*

Căci misticul pur va renunța fără nici un conflict tragic la forma lui limitată, pentru a se dizolva în univers sau în dumnezeire. Artistul ca atare va renunța fără nici un conflict tragic la univers, pentru a se zidi și fortifica între pereții obținuți prin imitarea formelor lor. Cel dintâi nu are nevoie de nici o formă, cel de-al doilea nu are nevoie de nici un univers.

La Goethe, însă, impulsul de a-și extinde eul pînă la dimensiunile universului — așadar : de a-și scufunda eul strîmătorat de o anumită formă în însăși viața fără limite — era tot atît de puternic ca și celălalt impuls, acela de a afirma și fixa acest fenomen unic, nerepetabil ca pe un fenomen nerepetabil captat într-o formă unică în opoziție cu universul. Cele două impulsuri nu se aflau întotdeauna în echilibru : pe poet îl domina cînd mistica sete de universalitate, năzuința de a se scufunda în univers, nostalgia după pacea întru Domnul, chiar cu renunțarea la formă, adică la individualitate, cînd impulsul pur plăsmuitor, impulsul de a se autoafirma ca artist, identic la el cu voința de a crea forme și gata de a renunța la univers în favoarea eului individual. O mărturie a năzuinței după mistica dăruire de sine, renunțare la sine o constituie, de exemplu, poemul *Ganymede* : firește, o mărturie a *voinței* de a se dărui pe sine, nu a însăși dăruirii de sine. Căci Goethe, vrînd, nevrînd, nu se putea exprima altfel

¹ Pentru înțelegerea acestor versuri, precizăm că fac parte din replica lui Faust, care constituie un răspuns consternat la spusa Duhului :

Tu semeni duhului pe care-l înțelegi,
Nu mie !

decît prin plăsmuiri plastice ; chiar dacă poemele sale aveau un conţinut mistic, forma lor, esenţa lor rămînea totuşi artistică. Poezii ca *Ganymede*, *Cîntecul de noapte al drumeţului* şi acea strofă de nostalgie :

*Dac-aş putea să mă pătrund,
Eternule ! de tine —
Ah, chinu-acesta lung, profund
Ce mult pe lume ţine !*

asemenea poezii dovedesc că mistica (aici, aceasta însemnează : avîntul eliberării de sine, pentru a pătrunde în absolut) îi făgăduia, dacă nu ca forţă, în orice caz ca dorinţă, o uşurare sau o mîntuire temporară de apăsătoarea nevoie de a făuri imagini. Mărturii ale renunţării voluntare, dureroase la universalitate, desigur şi ale istovitoarei limitări ale eului sînt feluritele versuri ocazionale sau scrieri cu caracter exterior, precum *Claudine*, *Clavigo*, *Stella* — în care poetul obţine o stare de calm şi de certitudine rezultată din zugrăvirea pură, seacă a unor amănunte turnate în forme, din sesizări, observaţii, sondări individuale.

E adevărat, Goethe misticul şi Goethe desenatorul sau pictorul de caracter ori poetul ocazional sînt întotdeauna acelaşi Goethe întreg, însă totuşi doar un Goethe de moment, şi ambii se ridică în producţia sa foarte sus — momentanul Goethe care vrea să se afirme ca individ plăsmuitor de imagini şi-a înălţat un monument universal în *Prometeu*, momentanul Goethe care vrea să se dizolve în univers s-a întruchipat în *Ganymede*. Ambele poeme universale exprimă simbolic impulsuri fundamentale ale lui Goethe — şi anume aceste impulsuri în revărsarea lor cea mai aprigă, în starea lor cea mai viguroasă : dar ele nu în-

trupează conflictul dintre cele două impulsuri fundamentale, condițiile generale de viață ce rezultă din faptul că în același piept locuiesc ambele impulsuri — cel „mistic“ și cel „plăsmuitor“, impulsul de a se scufunda și impulsul de a crea forme. Vorbind în imagini : *Ganymede* și *Prometeu* revelă, fiecare pentru sine, puteri beligerante, forțe goetheene aflate în conflict, nu însă războiul însuși. Dar tocmai lucrul acesta îl face *Faust*.

Războiul dintre setea de universalitate și voința de individualitate, care se exprimă într-un mod nepieritor în dialogul cu Duhul pământului, îmbracă și alte forme : una dintre ele este aceea a conflictului dintre voința de a trăi clipa ireversibilă și aceea de a fi propulsat în veșnicie :

*De la dorință trec la desfătări
Și-n desfătări mi-e sete de dorință...*

Luptei dintre factorul corporal cu limitare spațială și infinitul universului îi corespunde în dimensiunea temporală lupta dintre moment și veșnicie. Latura morală a aceluiași conflict se reactualizează în versurile faustiene tîrzii :

*În pieptu-mi două suflete tresar...
Din ele unul, poftitor vulgar,
Virtos de lume câtă să se ție.
Cellalt din țărână saltă temerar
Spre-a 'nalților strămoși cîmpie.*

Dar, oricare ar fi vreodată forma terestră concretă a acestui conflict metafizic, fie ea lupta dintre limitarea corporală și universalitate, dintre clipă și veșnicie, dintre fericirea simțurilor și pacea sufletească, dintre ideal și realitate : rezultatul unei asemenea lupte este suferința pricinuită de *viața* însăși, așa cum explodează în *blestemul* lui

Faust, nu doar de o limitare sau de o iritare ocazională a vieții, de neîndeplinirea cutărei sau cutărei dorințe sau de cutare ori cutare inechitate, precum le enumeră monologul lui Hamlet :

*Batjocura și biciul vremilor,
Pumnul celui tare, silnicia celui mîndru,
Chinul iubirii respinse, încălcarea dreptății,
Semeția slujbașilor și ocara
Ce-n taină-i încunună pe găunoși și calpi...*

Suferința ce rezultă din conflictul dintre aceste cuprinzătoare impulsuri transcendente în genere, dintre impulsul de a fi un eu independent și impulsul de a deveni univers, nu poate fi potolită prin nici o rezolvare a conflictului. Fiind ceva dat, această suferință derivă pe de-o parte din simpla existență a unui asemenea eu independent, iar pe de alta din simpla existență a unui univers ; ea se raportează la existența însăși, la viața însăși, nu la fenomene ale vieții, este suferința cea mai profundă, cea mai puțin legată de clipă, „cea mai veșnică“ — vindecabilă doar prin stingerea simțirii de sine sau a simțirii universului, ori printr-o trăire a lumii, datorită căreia dualitatea impulsurilor să nu mai fie conflict, ci sinteză. Vom vedea mai departe cum Goethe și-a găsit salvarea din acest conflict originar datorită Italiei. Dar înainte de călătoria în Italia, conflictul însuși a fost tema fundamentală propriu-zisă a existenței lui, față de care toate celelalte trăiri primare ale sale au constituit doar niște crize momentane, chiar dacă totale ; acestea din urmă au dat suferinței pricinuite de viață numai culorile, ele au condiționat-o, fără a o anula. Dacă Mahomed, Goetz von Berlichingen, Prometeu, Werther sînt simboluri ale unor crize de viață momentane,

Faust a devenit încă de timpuriu, în mod inconștient, mai târziu în mod conștient, un simbol al stării sale generale, al vieții lui însăși.

Deoarece era legată de germenul existenței lui Goethe mai profund decât oricare altă idee simbolică, deoarece a devenit în egală măsură expresia spirituală și senzorială a ceea ce era propriu goethean, a conflictului dintre cele două impulsuri fundamentale, a formei individuale sub care trăia și pătimea Goethe, ideea faustică s-a putut desprinde mai anevoie din el, prin vreun oarecare proces unic de coacere, nu s-a putut descărca atât de ușor ca alte simboluri, care au rezultat dintr-o criză unică, precum Werther, sau care au rodit dintr-o viguroasă trăire culturală de moment, pentru ca mai apoi să se coacă și să cadă rotunjite din copac, ca Goetz von Berlichingen. Simbolul faustic nu se putea închirici în Goethe, ca de pildă simbolul lui Socrate, nici nu se putea coace și desprinde prea devreme.

Ceea ce s-a eliberat în alte opere mai repede sau mai încet, ceea ce a rodit datorită unei crize sau unei evoluții — în *Faust* a acționat concomitent cu acestea mai departe.

Pentru fiecare moment creator al existenței sale, Goethe ne-a lăsat în același timp mai multe simboluri, unul ca operă intrinsecă, realizată din unghiul de vedere al acelui moment, și altul din unghiul de vedere al întregii lui existențe, în al său *Faust*. Căci fiecare moment creator este în sine un întreg, ceva rotund. Viața poate fi privită din perspectiva unei clipe. Dar mai este posibil ca fiecare clipă să fie contemplată nu ca un fragment dintr-o viață luată în întregul ei *sub specie aeternitatis* — și aceasta este menirea lui *Faust*.

Da, ideea că pînă și momentul cel mai plin de forță, cel mai bogat, cel mai suficient în sine (ca, de exemplu, un moment al apropierii de Dumnezeu, precum acela veșnicit în *Ganymede*) este tot doar numai un moment, o goană, ceva caduc, această idee face parte dintre conținuturile principale ale poemului *Faust*, se înscrie printre motivele marelui blestem de nimicire a lumii rostit de Faust, printre condițiile pactului faustic cu diavolul. Sentimentul caducității devine tragic nu prin aceea că eroul resimte lipsa de valoare a tuturor celor pămîntești, că deplînge vidul existenței, cum o face Hamlet sau Manfred, personajul lui Byron, ci — și lucrul acesta reprezintă latura nouă a pesimismului lui Faust — prin aceea că eroul simte în chiar cele trecătoare bogăția creației, eternitatea, iar în același timp incapacitatea organelor omenești de a le epuiza și fixa. Faptul că lumea este atît de mare și omul atît de doritor să devină părtaș al acestei măreții, fără a avea organele pentru aceasta — iată ce-l împinge pe Faust în brațele diavolului; altfel spus, faptul că el simte pe deplin dumnezeirea clipeilor, că li se dăruiește ca ființă creată după asemănarea lui Dumnezeu, dar cu toate acestea, datorită setei lui de viață, nu-și poate găsi odihna în ele. Mărturii ale sentimentului că toate clipele și împrejurările importante sînt investite cu veșnicie, cu grație divină sau cel puțin cu o mare bogăție ne oferă celelalte opere de seamă ale lui Goethe, tot așa cum *Faust* mărturisește relativitatea și caducitatea clipeilor vrednice să fie anatemizate.

Goethe l-a înzestrat pe Faust însuși cu ambele perspective asupra clipei, iar în opoziția Faust-Mefisto nu numai că a întruchipat această dublă perspectivă, ci a și exprimat-o în mai multe rînduri.

Între altele, Mefisto este și personificarea înțelegerii că pînă și clipele și sentimentele supreme au un caracter relativ. Modul în care Mefisto spionează tentativa de sinucidere a lui Faust și o comentează, modul în care pîndește și ia în rîs pasiunea lui Faust pentru Gretchen și catehizarea¹, ori face haz de sublima intuiție : toate acestea reprezintă un indiciu chinuitor, înnăscut, întruchipat în omul demonic, că toate cele cărora le dăruim întreg sufletul ca unor valori absolute sînt de fapt trecătoare, limitate, relative.

În drumul său, Goethe a întîlnit mereu persoane care au obiectivat, chiar exagerat propria lui înțelegere a relativității, persoane care s-au priceput să împiedice creația izbucnită din pieptul său înflăcărat, fie căutîndu-i nod în papură cu îndărătnicie, fie criticîndu-l prietenește. La Strassburg, rolul acesta a fost preluat cînd și cînd de Herder, mai tîrziu de Merck². În felul acesta, întruparea spiritului critic și relativ, de care Goethe însuși se simțea uneori chinuit în inima lui, a căpătat desigur trăsături ale acestui prieten, a fost colorată de el, ceea ce nu ne îndreptățește totuși să căutăm într-o anumită persoană concretă modelul acestui simbol universal. Asemănările ce pot fi indubitabil găsite între unele figuri literare și cunoscuți ai lui Goethe trebuie puse mai puțin pe seama unei copieri conștiente a ființei lor, cît mai

¹ Cum se știe, Margareta îi pune lui Faust o serie de întrebări în legătură cu credința, după care Mefisto îl ironizează că a fost „catehizat“.

² *Johann Heinrich Merck* (1741—1791) — scriitor originar din Darmstadt. A fost un timp redactor al gazetei *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, tribună a curentului „Furtună și avînt“. În *Poezie și adevăr*, Goethe îi face un portret moral și fizic extrem de plastic. Merck s-a sinucis la cincizeci de ani.

ales pe seama unui fel de răsfrângere involuntară a trăsăturilor acelor persoane în sufletul poetului ce purta sarcina creației sale. Mefisto este relativul, momentanul, temporalul, limitatul resimțit de Goethe în el însuși și concentrat într-o figură literară. Opoziția dintre Faust și Mefisto întru-chipează relațiile dintre năzuința absolută, neli-mitată după universalitate, năzuință care poartă în ea însăși mîntuirea și încătușarea, pe de o parte, iar pe de alta, limitarea și strîmtoarea implicate în această năzuință absolută, ca o urmare a dependenței ei de timp și spațiu ; rațiunea, gîndirea practică, utilitaristă, critică, relativă, rațiunea obiș-nuită, așa cum e reprezentată de Mefisto, devine liberă, activă și eficientă numai datorită acestor încătușări în timp și spațiu. Căci impulsul vi-tal original nu cunoaște scopuri, nici relativitatea, nici critica : este elanul absolut către absolut, că-tre Dumnezeu sau lume. Imboldul absolut, con-fuz devine pe de-o parte conștient, pe de alta *culpabil* și însetat de mîntuire abia cînd se cioc-nește de limitările factorului momentan.

Omul se înșală în toate năzuințele lui, atunci cînd din cauza spiritului său relativ, a spiritului stăpînit de simțiri vulgare, utilitariste, aceste nă-zuînțe — un imbold confuz orientat spre absolut — se lasă momite și captate de lucruri individuale limitate : știință, desfătare, putere, faimă sau chiar dragoste. Privite din ansamblul impulsului său vital, toate împlinirile lui momentane, fie ele cele mai mari, sînt deci doar niște erori, niște rătăcirii ; sînt doar relative și vrednice de comentariile sarcastice ale lui Mefisto. Mefisto este în același timp ispititorul și criticul tuturor valorilor pămîn-tești relative : ca întruchipare a senzorialității li-mitate el reprezintă tentația, ca întruchipare a

rațiunii limitate reprezintă critica și, în mod mijlocit, conștiința vinovată, nu în sensul ideii creștine a păcatului, ci în sensul insuficienței împliniri a propriilor îndatoriri și planuri de viață. Faust suferă din cauza lui Mefisto nu pentru că n-a respectat o lege exterioară, ci pentru că s-a abătut de la legea sa immanentă. Judecățile lui Mefisto asupra clipelor lui Faust, propriile insatisfacții ale lui Faust sînt ele însele numai reprezentări ale acestor clipe de năzuință, din unghiul de vedere al tensiunii vieții sale în întregul ei, nu clipele înseși, așa cum le simte el în mod absolut, adică independente de perspectiva sa generală, de aprecierea de ansamblu a existenței sale. În măsura în care *Faust* e confesiune — nu doar o imagine poetică în sine — îl înțelegem just numai atunci cînd cunoaștem și celelalte opere principale ale lui Goethe, în care acesta își înfățișează viața în ansamblu, pornind de la clipele sale frumoase. Înțelegem adîncă nemulțumire și deznădejde a poetului, pricinuite de caducitatea clipelor, numai atunci cînd știm cît de necondiționat a trăit el aceste clipe, cît de mult le-a simțit, le-a divinizat. Înțelegem ce a trebuit să însemneze pentru dînsul relativitatea lor, înțelegem întîiul și al doilea monolog al lui Faust, prăbușirea acestuia după convorbirea cu Duhul pămîntului, blestemul și pactul său, abia atunci cînd știm ce au însemnat pentru Goethe clipele ca valori absolute. Căci înfățișarea clipelor sale absolute ne stă la îndemînă în *Prometeu*, în *Mahomed*, în *Ganimede*, pentru a numi numai operele cele mai de seamă: conștiința forței sale creatoare independente, sentimentul suveranității panteiste și scufundarea în universul panteist.

Contralovitura dată mîndriei și sentimentului puterii, caracteristice ființei superioare, așa cum se întruchipează ea în mod absolut în *Prometeu*, se reîntîlnește în primul monolog al lui Faust; contralovitura dată sentimentului de conducător al lui Mahomed reapare în cursul plimbării cu Wagner, în răspunsul lui Faust la replica acestuia :

*Ce simțămînt, magnifice, te-ncearcă
La venerația acestei gloate !*

contralovitura dată exultării panteiste a lui Ganimede revine în al doilea monolog al lui Faust sau în prăbușirea de după cuvintele Duhului pămîntului. Firește, între *Faust* și celelalte opere, între tragedia relativismului tuturor forțelor omenești superioare (*forțe omenești*, nu doar bunuri pămîntești) și farmecul esenței lor divine nu există un paralelism conștient. Aici se sedimentează, în multiplicitatea înțeleșurilor sale, numai relația dublă inconștientă dintre Goethe și conținutul său de viață. Încă o dată : Faust reprezintă clipele existenței goetheene din unghiul de vedere al vieții sale luate în ansamblu, alte opere înfățișează viața lui în întregul ei din unghiul de vedere al unor clipe absolute. Firește, ca operă dramatică (vom reveni asupra acestui lucru în altă parte), *Faust* a rezultat din tragedia Margaretei, căci în acest episod blestemul pe care Faust îl rostise împotriva caducității, însușire ce-i e dată împreună cu strădania lui spre universalitate, nimicește pentru prima oară cea mai profundă trăire a lui ca individ : dragostea sa. Ulterior, această primă jertfă — amăgire sau vină — avea să ajungă, treptat, pentru el un simbol al blestemului vieții titanului însuflețit de năzuințe, atoatesimțitor și atoa-

teprețuitor. Dragostea — în *Urfaust* — conținutul principal prin care se exprimă titanismul și tragismul acestuia izvorât din relativitatea clipei frumoase — avea să devină treptat doar o clipă absolută și relativă între altele.

Pînă aici am indicat în noua producție goetheană, mijlocită de trezirea trăită la Strassburg, semnele *titanismului* său, reprezentările poetice ale impulsului lui Goethe de a se autoafirma sau de a răzbate în lume, simbolurile contactelor sale cu ansamblul lumii exterioare și cu forme date ale umanității, fie aceste contacte prietenești sau ostile. Pentru noi, Prometeu, Mahomed, Cezar, Goetz von Berlichingen și Faust au fost înainte de toate imagini ale vanității goetheene, care trebuie să se impună, să se afirme, să umple lumea sau să se modifice — nu imagini ale iubirii, ale avîntului spre dăruire, celelalte forme de existență ale lui Goethe. Dragostea lui Goethe se încadrează în titanismul său numai în *Goetz von Berlichingen*, în *Faust* ea își manifestă cel mai limpede acțiunea tragică. Chiar și atoateiubirea cosmică, așa cum se exprimă ea în imnul *Ganymede*, are a face mai puțin cu erotica propriu-zisă decît cu titanismul, deși, firește, nici iubirea senzuală nu poate rămîne independentă de forța întregii plenitudini vitale ferecate într-un om.* Sub acest aspect, erotica lui Goethe este înrudită cu impulsul său titanic de a răzbate în lume, dragostea pe care a nătrit-o el față de diferite femei nu este decît limitarea la un obiect concret a acestui impuls expansiv, o limitare care, în același timp, dă ființă acestui impuls. Un impuls e condiționat nu numai de punctul de plecare, ci și de punctul final, iar dacă, poate, titanismul lui Goethe, așa cum se exprimă el în *Ganymede* ca o atoateiubire mistică, nu este ca di-

recție altceva decît dragostea lui pentru o fată frumoasă, chiar dacă ambele izvorăsc din nevoia sufletului preaplin de a se revărsa și de a-și afla liniștea : în operă, din cununia dintre eu și tu rezultă cu totul altceva, atunci cînd *tu* este o lume sau este o persoană, atunci cînd iubirea se revărsă în nemărginire sau se concentrează asupra unei făpturi. În ultimul caz, iubirea senzuală este tocmai opusul titanismului, în ciuda originii probabil comune. Căci dragostea senzuală e îngrădită, își găsește mîntuirea și fericirea în limitarea și cuprinderea ei de către o făptură concretă : titanismul *suferă* din cauza oricărei îngrădiri, caută s-o sfărîme sau să se reverse peste ea. Din această cauză, eu fac distincție între titanismul lui Goethe (pentru care titanism; impulsul de a răzbate în lume, avîntul dăruirii cosmice, bucuria de a se scufunda în univers, mahomedismul sau ganimedismul reprezintă doar o formă, așa cum impulsul autoafirmării sau impulsul de a supune lumea, prometeismul, goetzismul, cezarismul reprezintă o alta), așadar fac distincție între titanismul lui Goethe și iubirea lui, nu pentru că ele ar avea origini diferite, ci pentru că au rezultate și efecte diferite. Ce se întîmplă însă atunci cînd în același om domnesc o voință de insațiabilă expansiune și o voință de odihnă, de satisfacere prin și în legătură cu o făptură ? atunci cînd un om, în mișcarea lui prin universul nelimitat, întîlnește frumosul limitat sub chipul unei făpturi omenești ? Ei bine, atunci se produce același conflict dintre lume și făptură, dintre veșnicie și clipă, pe care l-am definit ca origine și problemă a poemului *Faust*. Sub acest aspect, sub această formă îl reîntîlnim mereu, pas cu pas, în viața lui Goethe. Avem a face propriu-zis cu marea problemă a în-

tregii vieți goetheene : să biruie cu mereu alte mijloace, în mereu alte forme tragismul faustic, această suferință profundă, din pricina căreia se temea uneori că se va prăbuși, care îl asalta în mereu alte forme. Acest conflict care a putut să se producă deschis și să devină conștient pentru Goethe abia după ce poetul își însușise, datorită lui Herder, curajul de a răzbate spre el însuși și de a nu mai fi prizonierul unor condiționări eteronome, ni se revelă începînd cu perioada strassburgheză : ca luptă între cele două suflete din pieptul lui Faust, ca luptă între dorință și desfătare, ca opoziție între Faust și Mefisto, ca opoziție între Faust și Wagner, între absolut și relativ, între impulsul propășitor și știința accesibilă, între Faust și Duhul pămîntului, în sfîrșit între Faust și *Gretchen*.

Pentru cel care simte în el veșnicia, care dorește să afle bucuria și suferința în eternitate și totuși nu le găsește decît în clipă, pentru acela dorința împlinită și-a și pierdut prin împlinire valoarea. Căci pentru crezul de creator de imagini al lui Goethe, numai trupul, prezentul, pămîntul însuși puteau fi împlinirea divină, nu o lume de dincolo fără chip sau Nirvana. Acest tragism atinge cea mai mare profunzime acolo unde poetul își caută veșnicia și împlinirea într-un om drag și nu le poate găsi. Căci cu cît e mai de preț bunul pe care-l atinge dorul nostru și-l atinge zadarnic, cu atît mai tragică este dezamăgirea, cu cît e mai de preț clipa, îngrădirea în care ancorăm, cu atît mai dureroasă este caducitatea ei, cu cît e ceva mai apropiat de absolut, cu atît mai chinuitoare este constatarea că acest ceva nu este totuși absolutul.

Dar, în dragoste, mai intervine încă ceva care adîncește tragismul titanic : atunci cînd știința

sau puterea sau faima nu ne satisfac și ne vedem nevoiți să pășim mai departe, dincolo de ceea ce am atins, simțim doar suferință, nu însă și culpabilitate. Când însă am făgăduit și am obținut dragostea unei făpturi vii, iar clipa nu ne poate asigura nici aici eternitatea așteptată și trebuie nimicită, ca Margareta de Faust, atunci sînt distruse înseși viața exterioară, realitatea, existența, nu doar niște iluzii, gînduri și dorințe interioare. Conflictul dintre titanism și dragoste egalează atunci cu o vină tragică. Forma cea mai plină de suferință sub care putea să se manifeste de aci înainte conflictul fundamental faustic al lui Goethe constă în aceea că năzuința sa, misiunea sa internă, avîntul său titanic „care vîjîia izbindu-se din stîncă-n stîncă aidoma unei căderi de apă” nu se putea opri în fața unui prezent recunoscut în el însuși ca desăvîrșit și fericit, în fața unui întreg uman, al unei realități vii, care era mai mult decît un simplu ideal, mai mult decît un simplu țel — așadar nici chiar farmecul unei fete drăgălașe, nici chiar o împlinire omenească nu poate să rămînă pentru el o împlinire, ci doar să i-o făgăduiască : tragedia Margaretei din *Faust*.

Prima victimă a conflictului dintre titanismul lui Goethe și iubirea lui Goethe, dintre impulsul său spre universalitate și dorința sa de a se dărui pe de-a-ntregul frumoasei clipe, de a-și găsi în eul limitat universul a fost Friederike : aceasta a fost prima care pare să-i fi făgăduit tinărului titan pacea și împlinirea, după descătușarea lui de la Strassburg. Mai înainte de a ne întoarce la tragicul relativității, la întruchiparea poetică a lui Goethe în *Faust*, să luăm în considerare această „frumoasă clipă”, trăită de poet la Strassburg, pri-

vind-o în sensul ei absolut, așa cum îndrăgostitul s-a văzut și și-a găsit expresie în ea.

După reflecțiile asupra Friederikei, pe care le avem la îndemână în cîntecele lui Goethe și după descrierea din *Poezie și adevăr*, fata era o ființă de o puritate și o grație simplă, statornică, totuși nu subalternă și stupidă, ci liberă și capabilă să se cultive, înzestrată cu o înțelegere clară a puterii omenești și a supleței pe care i-a adus-o și i-o solicita dragostea lui Goethe. Aceasta a fost prima iubire a tînărului Goethe, în care se trezise cunoașterea de sine însuși, natura și libertatea proprie ; de aceea a și fost o iubire proaspătă și primăvărată, plină de făgăduințe și de presimțiri, cum n-avea să mai fie nici una dintre cele de mai tîrziu, chiar dacă mai profunde, mai pasionale — a fost în viața lui Goethe și a spiritului german o clipă nerepetată și irepetabilă vreodată. Ca mărturii ale unei clipe dintr-o dimineață și o tinerețe ce nu mai revin, poeziile inspirate de această iubire proaspătă au un farmec ce-a trezit mereu ispita de a le imita, de a fi tot atît de simplu, de tînăr, de voios ca o ciocîrlie, dar tocmai din această cauză n-au putut fi atinse niciodată și nici chiar imitate. Tot ceea ce au versificat mai tîrziu romanticii și epigonii, mai întîi ca un răsunset, în tonul cîntecelor pentru Friederike, sub vraja *Cîntecului de mai* sau al poeziilor *Îmi bătea inima* și *Trezește-te, Friederike* (ca să nu mai vorbim despre literații mai noi, care vor să compună lieduri simple stînd la masa lor de scris), totul n-a rămas decît „literatură“, decarece nu e decît voit, fără acea „ocazie“ unică, fără acel *kairos* care produce asemenea creații, fără orice geniu. Propoziția banală „doar o dată ești tînăr“ se aplică și popoarelor, iar pe un ton juvenil poate cînta doar un popor care

tocmai s-a trezit și și-a aflat vocea proprie, așa cum și-o aflase Goethe. Atunci, la Sesenheim, Goethe a descoperit pentru germani primăvara, iar în Friederike geniul schimbător al acestei primăveri. Și anume primăvara nu ca anotimp cunoscut și ademenitor, când răsar floricelele, când cîntă păsările și toate inimile bat mai voioase, mai pline de speranță, mai îndrăgostite și mai libere — primăvara ca o convenție, ca o reprezentare calendaristică precisă — așa ceva cunoscuse mai înainte și poezia pastorală, ci primăvara înțeleasă ca o forță cosmică și ca o trezire de dimineață a puterilor divine, care scot pretutindeni în evidență cele văzute, le fac mai vădite, mai reliefate, mai emoționante — într-un cuvînt, taina revelată a procesului creator din microcosm și macrocosm. Iubirea pentru Friederike, ca o primă iubire a lui Goethe cel eliberat prin Herder de raționalism și de orice altă heteronomie, a dus pentru prima dată germenul liricii cosmice a poetului la maturitate și a dăruit liricii germane prima trăire a iubirii și a primăverii, pe deplin firească, țîșnită dintr-un izvor pur, deloc gîndită, filtrată în grai și sunet.

Abia datorită iubirii pentru Friederike, limba germană și-a cîștigat capacitatea de a exprima toate presimțirile, clocotele, elanurile confuze și gingașe, ademenirile proaspete, murmurele nop-tatice, toate stările sufletești tranzitorii ale inimii și toate stările tranzitorii ale naturii. Toate aceste lucruri au devenit substanță de viață începînd de-atunci, când singurul om profund păgîn, cu o simțire trupească, și-a putut exprima liber pasiunea-i juvenilă. Căci caracteristica noii descoperiri a naturii, care a avut loc atunci, constă în faptul că domeniul poeziei s-a îmbogățit nu numai cu as-

pectele împlinite ale naturii, cu momentele ei încheiate și vizibile, ci și cu așteptările ei, cu speranțele, promisiunile, perioadele ei de pregătire, cu pre-primăvara. Niciodată mai înainte de Goethe n-ar fi fost posibilă, nici chiar ca material, o poezie germană ca acest cântec de vrajă :

O gingaș-tinerească grijă

(Tinărul Goethe, II, 128)

Pe de o parte speranță și făgăduință, pe de alta, tranziție și crepuscul : aceasta este noua descoperire în domeniul limbii, noua cucerire în domeniul omenesc ca și în acela al naturii, pe care a făcut-o atât pentru el, cât și pentru poezia germană, Goethe prin sau în iubirea lui pentru Friederike. Întreg caracterul iubirii lui, caracterul fericirii sale de-a-tunci constă în această esență primăvărată :

„Sînt mulțumit ; sînt fericit ! Simt lucrul acesta și totuși întreg conținutul bucuriei mele este o nostalgie clocotitoare după ceva ce nu posed, după ceva ce-mi e necunoscut.“

În aceste cuvinte se exprimă nu numai starea lui sufletească, ci și destinul său și al Friederikei : plăcerea vrea veșnicia și nu găsește decît clipa, speranța și dorința, care-și caută împlinirea într-o făptură iubită, sînt prea nelimitate, ca să fie satisfăcute de aceasta, prea vaste, ca să-și afle odihna prin ea. Conflictul dintre titanism și iubire se vestește în chiar mijlocul fericirii, iar dacă Friederike rămîne memorabilă, ca fiind cea dintîi care a trezit lirica total descătușată, liberă și cosmică a lui Goethe, ea are pentru literatura germană o importanță și mai mare datorită tragismului pe care l-a adus în viața lui, datorită faptului că i-a dezvăluit pentru prima dată tragismul vieții sale, anume conflictul faustic, care nu este numai insa-

tisfacție, ci și vină. Prin dragostea pentru ea, Goethe a descoperit primăvara și beatitudinea adevărată, care-nfloarește liber și al cărui simbol preluat din natură este luna mai, dar, prin despărțirea de ea, a descoperit *vina*. Firește, aici e vorba mai puțin de ființa individuală care a avut o asemenea importanță pentru Goethe, această făptură n-a fost decît un prilej, o ocazie, acel *kairos*, pentru demonul și destinul lui Goethe, destin care s-ar fi îndeplinit oricum, însă acest *kairos* nu este pentru un om demonic doar o întîmplare, așa că Friederike n-a căpătat în zadar, prin propria voință a lui Goethe, o însemnătate mitică.

Sub vraja fericirii ce iradia din făptura Friederikei, Goethe s-a logodit cu ea — în felul acesta, voia firește să fixeze și să dea durată primei lui fericiri pure și libere, pe care o primea și o prețuia cu simțirea deschisă, cu întreaga înțelegere și, mai ales, cu conștiința curată a sentimentului său. Cum să nu se fi simțit îndemnat să spună acestei clipe :

Rămîi, atît ești de frumoasă !

Opoziții externe împotriva unirii lui cu Friederike nu existau, iar orice reflecții erau cu totul străine tînărului înflăcărat, în prima lui beție de primăvară : s-a lăsat scufundat cu toată simțirea în clipa cea frumoasă și n-a mai văzut nimic altceva decît noua-i fericire. Cînd a cunoscut-o la Sesenheim pe Friederike, nu i se dezvăluise încă întregul cuprins al forței sale interioare și, în consecință, nici răspunderea și menirea față de viitorime. Abia datorită lui Herder, pe care l-a cunoscut după ce legătura cu Friederike fusese aproape înnodată, intuiția sa a atins nivelul conștiinței exigente că are o alcătuire și o chemare ex-

cepționale. Pe măsură ce i se lărgea perspectiva și-i sporea tensiunea interioară, pe măsură ce orizontul din fața lui se întindea spre nemărginire, o dată cu drumul pe care îl avea de parcurs, în aceeași măsură legătura cu o întruchipare omenească momentană, fie ea și cea mai frumoasă, i-a apărut ca o îngrădire insuportabilă și periculoasă.

Ceea ce-i trebuia pentru dezvoltarea forțelor sale, aflate în căutare, în fierbere și devenire, mai mult decât pentru expansiune, erau libertatea și aripile deschise, or ce i-ar fi stînjinit în mai mare măsură, în perioada de devenire, libertatea interioară a autoformării decât o legătură interioară permanentă, comunitatea sufletească și amoroasă cu altă făptură, neînruită ca aptitudini spirituale, stingheritoare prin opoziția ei, ce l-ar fi apăsât mai împovărător decât grija și răspunderea față de o ființă, care trebuia să ia de la el mai mult decât i-ar fi putut dărui! Căci într-o asemenea *legătură*, într-o asemenea unire (cuvîntul însuși spune despre ce este vorba) — pericolul derivă tocmai din ceea ce este mai bun în ea — iubirea, nu din preocupările supărătoare și stingheritoare ale unei gospodării, chiar dacă și acestea pot deveni fatale. Un tînăr căsătorit nu mai este un om care să dispună de o libertate interioară, el e cu atît mai lipsit de libertate, cu cît căsătoria lui are un caracter mai profund și mai intim, cu cît această căsătorie reprezintă o reunire și contopire mai deplină într-o singură ființă cu soția. Instituția căsătoriei este o legătură exterioară care aduce înlesniri și stînjeniri cam ca o profesie, iar întrebarea dacă ea are sau nu tangență cu viața interioară, spirituală a omului depinde pe de-a-ntregul de faptul dacă în cazul dat există realmente

un om cu o viață interioară. În majoritatea căsătoriilor, lucrul acesta poate fi pus sub semnul îndoielii, iar unde înainte de căsătorie n-a existat nici o libertate interioară, nici o independență sufletească, nici un caracter — ca la majoritatea oamenilor, care există numai ca niște creații ale mediului lor și *reprezintă* doar o funcție profesională sau socială, care nu sînt ei înșiși existențe și suflete înzestrate cu o îndatorire proprie și cu mijloace proprii — acolo căsătoria nu are ce să distrugă sau să pună în pericol.

Goethe știa că, încheind o căsătorie, avea să-și limiteze cercul expansiunii interioare în favoarea altei vieți, pe care trebuia să și-o încadreze și în care trebuia să se încadreze, știa că avea să fie obligat să investească în noua existență o parte, cea mai mare parte a forțelor sale. Trebuia să-și pună întrebarea care din două — această legătură, sau libertatea — constituie pentru el obligația superioară, de asemenea să se întrebe cum își poate împlini mai bine și mai just viața : prin legătura voluntară cu un „tu“ iubit, sau prin permanenta disponibilitate spre noi cuceriri, călătorii și schimbări. Această dilemă între legătura interioară și libertatea interioară există, cel puțin, în căsătoriile moderne, așa cum au fost ele instituite și mijloace îndeobște de către biserica protestantă, în care bărbatul și femeia apar împreună ca factori de aceeași importanță : căsătoria antică și majoritatea căsătoriilor din evul mediu și din Renaștere considerau femeia ca o posesiune a bărbatului și ca mamă a copiilor acestuia, fără vreo participare legitimă la existența lui individuală și publică.

Nu vrem să spunem că libertatea interioară trebuie pusă oricum mai presus de legătura interi-

oară, chiar în cazul oamenilor genia!i ! Dacă pentru un om lipsit de libertate interioară legătura constituie o *necesitate*, tot astfel și pentru oamenii liberi în forul lor interior ea poate fi, în anumite circumstanțe, o împlinire supremă. Firește, niciodată pentru un om în formare, ci cel mult pentru unul cu o viață interioară rotunjită, care cunoaște posibilitățile forțelor sale și știe căror renunțări și limitări li se poate supune, care a ajuns să știe ce poate și ce vrea și s-a hotărât în alegerea formelor prin care își poate sluji în modul cel mai devotat legea interioară. Pe tânărul Goethe, însă, logodna îl punea în fața dilemei : trebuie să se împovăreze pentru toată viața cu răspunderea existenței celei dragi, sau să rămână gata pentru o vocație spirituală, care solicita încordarea și desfășurarea *tuturor* forțelor sale, inclusiv a forțelor sale erotice ? Demonul său era dornic de această iubire față de Una, sau de ceea ce putea realiza pentru lume ? Trebuia el să-și jertfească această fericire prezentă și îndrăgita ei întrupare, sau viitoarea operă și posibilitățile nelimitate ? Trebuia — pentru a folosi o comparație găsită de el însuși — să aleagă fericirea certă a porumbelului, sau destinul nesigur al vulturului ? Goethe și-a dat seama, cu inima torturată, că prin dăruirea Friederikei și dăruindu-se Friederikei, adică unei clipe frumoase, a săvârșit în mod necesar o jertfă extrem de mare și a comis o greșeală. Hotărîrea dacă trebuie să jertfească iubita, acum o parte a ființei lui, clipa lui cea frumoasă încarnată, sau viitorul său creator — această hotărîre n-a putut fi luată, desigur, de un om demonic printr-o dezbatere și cumpănire rațională a aspectelor practice (așa cum a făcut-o mai târziu Hebbel, într-un

caz asemănător, cu Elise Lensing ¹), ci după violente lupte interioare purtate cu demonul însuși, împins de constrângerea creatoare a alcătuirii intime a lui Goethe, care se apăra instinctiv de pericolul ce-o amenința din partea lui Eros : Goethe, tânărul în formare, purtând în el misiunile viitorului, chemat să îndeplinească un destin universal, a obținut victoria asupra celui alt Goethe, cel momentan, cel care găsisese un prezent drag și voia să-l veșnicească, viața în ansamblu a lui Goethe i-a învins viața de-o clipă, legată de-o fată iubită. Dar această victorie, atât de necesară și mîntuitoare pentru Goethe și pentru omenire, a putut fi cîștigată numai după o luptă grea și cu sentimentul unei vini grele. Oricît de siguri sîntem noi, cei de astăzi, ca viața și creația lui Goethe, care ar fi fost întreruptă și schilodită de căsătoria tânărului de douăzeci de ani cu Friederike, sînt incomparabil mai importante în fața lui Dumnezeu și a lumii decît o mie de Friederike, totuși importanța, justetea și necesitatea hotărîrii lui Goethe nu schimbă nimic din faptul că această hotărîre a fost în sine o culpă, fiind resimțită de poet de-a lungul întregii lui vieți ca o culpă, de care s-a căit. Aceasta nu însemnează că am avea dreptul să ne erijăm în judecători *morali* ai acțiunilor unui om ca Goethe, care făptuiește și suferă dintr-o necesitate divină : dar tot atât de stupizi ca popii cu minți obtuze care-l acuză pe Goethe pen-

¹ *Elise Lensing*, o cusătoreasă modestă, plină de devotament, a conviețuit marital cu Hebbel, dar fără a se căsători cu el, timp de mai mulți ani, întreținându-l și născîndu-i doi copii. După succesul primei sale piese, în 1840, cînd, înlesnit materialicește n-a mai avut nevoie de ajutorul ei, Hebbel a părăsit-o. În 1846, stabilit la Viena, scriitorul s-a căsătorit cu o actriță de la Burgtheater.

tru necredința lui sînt și liber-cugetătorii trîndavi care-l apără, sau libertinii vrednici de dispreț, care se raportează la el, atunci cînd părăsesc o față, sub motivul că ei sînt atît de geniali, iar fata atît de limitată. Acuzația moralistă și apărarea amorală se situează la același nivel scăzut. Atitudinea ce se cuvine s-o avem este aceea de venerație în fața destinului lui Goethe, care l-a constrîns la această jertfă și căruia îi aparține și propriul său sentiment de vină ; este o impietate tot atît de mare să se formuleze critici cu privire la modul în care a acționat Goethe, ca și cu privire la sentimentul pe care i l-a iscat acest mod de acționa, cu privire la viața și la trăirea sa. Dar este absolut greșit a face din impasul unei inimi mari o virtute pentru cele mici, extrăgîndu-se de aici fel de fel de maxime despre drepturile supraomului față de oamenii inferiori, pentru a fi puse în practică. Știm din istorie că oamenii mari au adesea dreptul să nimicească : oamenii mari înșiși nu știu asta, ei știu doar că trebuie să construiască și să acționeze, iar cînd distrug, o fac de dragul construcției, de dragul cauzei, așa cum au făcut-o Cezar și Napoleon, sau cu sufletul zbuciumat de conflictul tragic dintre două sacrificii și cu sentimentul vinovăției, ca Goethe.

Dar niciodată nu va fi un om mare acela care spune pe baza unui raționament logic sau pe temeiul unor cazuri istorice precedente : sînt un om mare, în consecință am dreptul să mă folosesc de această ființă sau s-o sacrific. Noțiunea de sacrificiu implică în primul rînd ideea că este realmente un *sacrificiu* al propriei vieți. Ceea ce-i vine ușor cuiva, ceea ce poate fi părăsit din motive practice și fără chin nu este o jertfă, ci un obiect de tranzacții comerciale. Jertfirea Friederikei n-a

fost pentru Goethe părăsirea unui bun străin și exterior, ci renunțarea chinuitoare la propria lui clipă de viață pînă atunci cea mai de preț. În vreme ce se rupea de ea, poetul își nimicea prezentul său cel mai propriu și trecutul cel mai frumos, pentru o datorie incertă și grea din viitor. Iar dacă el resimțea necredința față de Friederike ca pe o vină, aceasta, în afară de compasiunea față de destinul fetei iubite, nu însemna atît că avea sentimentul de a fi încălcat o lege morală, de a nu fi respectat o poruncă străină, cît mai ales că încerca sentimentul de a fi procedat împotriva propriei lui legi, păcătuiind față de clipa ce devenise a lui. A fi obligat să nimicească o viață, pe care și-o apropiase el însuși, pe care o ademenise spre sine, mai mult chiar, o viață pe care o crease, așa cum era iubirea lui față de Friederike și iubirea Friederikei față de el — era în același timp crimă și pedeapsă, iar modul în care și-a mărturisit poetic sentimentul de vină dovedește că originea acestui sentiment n-a fost pocăința creștinească de a fi păcătuit față de aproapele său, ci zguduirea tragică pricinuită de necesitatea jertfei.

Punctul de plecare al poeziilor de confesiune, care au rezultat din experiența de viață trăită cu Friederike, n-a fost problema fetei abandonate, a părăsirii trădătoare, n-a fost situația celei jertfite, ci a celui ce a făcut jertfa. Faust, nu Margareta este centrul tragediei Margaretei, chiar dacă, firește, tragismul lui Faust este cu atît mai profund, cu cît mai profund e resimțită tragedia victimei sale : căci Margareta nu are un destin propriu, în momentul cînd i s-a dăruit ea s-a integrat în destinul lui Faust, în așa fel încît acesta a preluat răspunderea și vina ei. Faptul acesta deosebește din capul locului tragedia din *Faust* de toate scrie-

rile despre pruncucigașe, care au apărut printre contemporani și epigoni sub influența tragediei Margaretei și care au fost în primul rînd scrieri de compasiune și de acuzare, gen printre ale cărui prime ilustrări se situează panegiricul compus de Goethe la Leipzig cu prilejul morții unui prieten.

În asemenea imitații sau anticipări este vorba despre anumite fenomene sociale triste, care trebuie biciuite sau schimbate prin descrieri punitive sau emoționante, ori despre trezirea compătimirii față de victimele ușurinței proprii sau a altora, ale răutății cuiva, ale nedreptății sociale și ale imoralității. Toate dramele despre pruncucigașe, ale căror succesoare sînt și dramele naturalismului berlinez despre mizeria socială, exprimînd justificarea sau apărarea celor căzuți în anii 1880 și 1890¹, au la bază ideea rousseauistă despre opoziția dintre natură și societate. În aceste piese nu avem deloc a face cu tragismul rezultat din împletirea, unirea și interacțiunea necesare a două existențe, ci cu o mișelie sau cu o nenorocire. Tragedia Margaretei, tragedia Faust-Margareta presupune însă nu o necesitate socială, ci una cosmică, conflictul dintre două principii eterne, principiul titanismului și cel al lui Eros, al năzuinței și al popasului în clipa cea frumoasă, nimicirea necesară a clipei frumoase, nimicire care devine culpă, atunci cînd clipa se întrupează într-o existență vie, așadar avînd o lege proprie.

Goethe și-a simbolizat necredința față de Friederike în trei versiuni, în Weisslingen, în Clavigo, în Faust, peste tot ca o spovedanie și ca un auto-

¹ Între acești ani se situează tentativa lui Bismarck de a înăbuși mișcarea socialistă prin aplicarea așa-numitei „legi excepționale”.

portret, nicăieri ca o acuzație împotriva unor stări de lucruri, pe de-a-ntregul ca o vină tragică, nu în scopul unei autoapărări dar nici, așa cum s-a spus adesea, ca un fel de *mea culpa* în sensul căinței creștine. În sensul acesta, eroarea de interpretare s-a datorat expresiei „spovedanie“. Atît autoapărarea, cît și autoacuzarea ar fi presupus un fotoliu de judecător, în fața căruia Goethe s-ar fi văzut adus, căruia i-ar fi recunoscut competența, fie al unui Dumnezeu dinafara lumii, fie al orînduielilor morale ale lumii sau ale societății ; despre așa ceva nici vorbă. Nici una dintre aceste opere nu poate fi raportată la ceva dinafară, la un criteriu moral, pe care Goethe să-l fi aflat în mediul exterior : cu mult mai mult, aceste opere, mai cu seamă în măsura în care nu sînt încheigate ca piese de teatru, cum este *Clavigo*, ci au caracter poetic, izvorăsc din impulsul unei necesități interioare, inevitabile, pe care Goethe o știa existentă în natura lui, în natura omului titanic. Simptomele și efectele acesteia, resimțite pe propria-i piele, au fost date la iveală de poet fără a lua în considerație conceptele morale ale lumii exterioare. Că lumea exterioară a aplicat criteriile ei morale la trăirile obiectivate, expuse artistic, aceasta este o altă chestiune.

Vina tragică, așa cum apare în operele lui Goethe, nu aparține, ca la Schiller, sferei libertății, ci aceleia a necesității, nu domeniului moralei, ci aceleia al naturii : în cazul său se poate vorbi propriu-zis despre vină numai în măsura în care omul este ridicat prin conștiință mai presus de sfera existenței sale pur naturale și devine răspunzător față de sine însuși pentru situațiile în care ajunge ; la Goethe, conștiința, nu voința liberă este fundamentul ideii de vină. Goethe a resimțit tragismul

acesta ca pe o maladie, nu ca pe o crimă, iar vina provine la el din transmiterea unei ~~maladii~~ ome-nești asupra unei vieți străine sănătoase : toate tragediile lui Goethe expun procese maladive, așa-dar fenomene naturale în domeniul actelor conștiente și responsabile, și tocmai pentru că la el vina rezultă nu din opoziția față de bunătatea etică, ci din aceea față de sănătatea naturală, orice vină rămîne în cazul său nu răutate, ci lipsă de măsură — defect ce provoacă sau stimulează mala-dia. Repulsia sa de mai tîrziu față de orice tra-gism implacabil se leagă în modul cel mai strîns cu ôroarea de patologic ; Goethe folosește uneori cei doi termeni cu un sens aproape sinonim. Omul capătă o legitate *internă*, o normă naturală înnăs-cută, ca și planta, numai că la el această normă este conștientă, ceea ce îi impune o responsabili-tate individuală, personală față de ea și pentru ea : de aceea încălcarea acestei norme interioare, indiferent dacă se produce voluntar din ușurință, sau sub presiunea împrejurărilor, reprezintă o *vină*. Natura lipsită de conștiință nu cunoaște vina ; conștiința implică vina, fie că există sau nu o lege morală : aceasta este concepția lui Goethe despre tragic, așa cum apare ea în tragediile sale și cum avea s-o formuleze mai tîrziu în versurile *Harpistului* :

*În viața asta ne-azvîrliți,
Dați pe sărman greșelii pradă
Și-apoi în chin îl părăsiți :
Căci orice vină cere plată.*

Dar pentru panteistul Goethe puterile cerești sînt legi ale naturii, legi *recunoscute* ale naturii, care acționează în voința și în știința purtătorului și victimei însăși, și de aceea încălcarea lor, adică

orice vină, trebuie plătită. Așa se explică de ce la Goethe, spre deosebire de Schiller, vina și pedeapsa nu se situează în planuri diferite, ca acte separate, legate între ele cauzal sau ca finalitate prin rînduielile morale ale lumii ; încălcarea normei interioare a omului este ea însăși pedeapsa, așa cum boala însăși este suferința. Vinovații lui Goethe nu suferă din cauza vinii lor, ci *prin* vina lor, ca Weisslingen, Clavigo, Faust.

Noțiunea de vină s-a putut dezvolta la Goethe numai pornind de la propria lui natură și experiențele acesteia, nu dintr-o teorie estetică sau dintr-o doctrină filozofică. Întrucît pentru el nu exista un rău radical, ca pentru Kant și elevul acestuia, Schiller, (se știe cu cîtă asprime i-a reproșat Goethe lui Kant că și-a mînjit mantia de profet cu ideea răului radical), vina nu putea să rezulte în concepția sa dintr-o opoziție primară între un factor real și unul imperativ, ci doar dintr-o siluire a factorului real datorită sieși sau altui factor real. Pentru el nu exista o luptă între bine și rău, ci numai între realități : *contra Deum nemo, nisi Deus ipse*¹. Un demon nu poate fi învins decît de către un demon : realitatea supremă nu poate fi delimitată, prejudiciată, îndrumată de un „ideal“, ci doar de ea însăși ; acesta este motivul pentru care eroii lui Goethe sînt tragici numai pentru că se ciocnesc cu mediul din pricina naturii lor, sau pentru că nu-și pot satisface propriile lor exigențe interioare, pentru că sînt obligați să-și trăiască natura spre paguba altor naturi, ori pentru că sînt împiedicați de alte naturi să-și trăiască natura.

¹ Nimeni împotriva lui Dumnezeu, dacă nu chiar Dumnezeu însuși (*lat.*).

Aşa cum tragismul lui Schiller — care ne poate folosi aici foarte bine, ca o noţiune contrarie, pentru definirea tragismului goethean — rezultă din tendinţa fundamentală a lui Schiller de a atinge idealul absolut, de a realiza ideea morală ce-i apărea ca izvorînd dintr-o ordine morală universală dată apriori, din imperativul categoric, tot astfel tragismul lui Goethe decurge din voinţa lui fundamentală de a realiza posibilităţi existente în natură lui, de a-şi forma, pură şi rotunjită, personalitatea, fapt care indică o orientare fundamentală ce nu purta în ea apriori, ca aceea a lui Schiller, un dualism, care, aşadar, nu era osîndită apriori la o *vină* tragică, precum a lui Schiller, ci numai la o *suferinţă* tragică. Formarea unei personalităţi este posibilă, chiar dacă problematică, dar atingerea pe pămînt a moralităţii absolute — nu. Cînd eroii lui Goethe se prăbuşesc, adică nu ajung să-şi formeze personalitatea, nu înfrîng rezistenţa lumii sau a naturii lor, tragismul nu este o vină. Cînd eroii lui Schiller eşuează în voinţa şi acţiunea lor, ei încalcă totodată fatal legea morală ce planează deasupra lor, cad aşadar fatalmente în vină. La Goethe, vina, dincolo de pura suferinţă tragică, apare abia atunci cînd autoformarea forţelor interioare este posibilă numai prin prejudicierea unor forţe străine egal îndreptăţite.

Prometeu şi Mahomed, Goetz von Berlichingen însuşi nu au o vină tragică ; acestuia din urmă i s-a atribuit o vină ca o consecinţă a teoriei estetice extrase din Aristotel, din *Dramaturgia hamburgheză*¹ a lui Lessing şi din dramele lui

¹ Apărută în două volume, în 1767—1769, această lucrare a lui Lessing tratează problema tragediei, pornind de la principiile aristotelice, cărora le dă o interpretare bazată pe experienţa genului cîştigată pînă la el. În-

Schiller, teorie conform căreia nu există o suferință tragică fără o vină tragică. La Goethe, vina tragică este înfățișată pentru prima oară în personajul Weisslingen, apoi în Faust și în Clavigo. În toate trei cazurile, vina și sentimentul de vină se produc în aceeași formă : ca necredință față de o fată atrasă în cercul de viață al eroului, fără a putea fi menținută acolo, ceea ce duce la nimicirea ei. Chiar din această precizare reiese că noțiunea de vină s-a constituit la Goethe dintr-o trăire fundamentală proprie : necredința fatală față de Friederike.

Abia datorită acestei necredințe, în viața lui Goethe a apărut, ca ceva cu totul nou, trăirea vinii tragice, inexistentă apriori la el, dar de care de-atunci înainte nu s-a mai eliberat niciodată pe deplin. Ori de câte ori întâlnim în operele goetheene noțiunea de *vină*, în afara aceleia de *suferință*, ea este mereu colorată de sentimentul tragic ce s-a iscat în el datorită despărțirii de Friederike. Dacă suferința tragică propriu-zisă rezidă la Goethe aproape întotdeauna în exces, în semeția voinței sau a simțirii, ori chiar a încrederii (Werther, Faust, Tasso, Egmont, Eduard), forma fundamentală a vinii tragice din tragediile sale propriu-zise (căci *Ifigenia în Taurida*, *Wilhelm Meister*, *Pandora*, *Faust II* au rezultat nu din tragism, ci din resemnare, din abaterea de la drumul tragic) constă aproape pretutindeni în relația vinovată a unui bărbat cu o femeie, rezultată din necesitate și ducând cu necesitate la prăbușirea lor. În afară de *Goetz von Berlichingen*, premisele acestei vini

deosebi prin respingerea dogmatismului la care ajunseseră clasicii francezi, Lessing a deschis pentru teatrul german poarta spre realism.

tragice se regăsesc în *Clavigo*¹, în *Faust*, chiar dacă, în ultimul, abătute pe altă cale, în *Stella*², în relațiile dintre Wilhelm Meister și Marianne, în destinul Harpiștului, mai ales în raporturile lui Eduard cu Otilie³, ba chiar în fragmentul *Nausicaa*, unde se pare că poate fi identificată o întorsătură similară. Goethe a conceput vina o dată pentru totdeauna nu dintr-o idee etică, ci din trăirea lui timpurie, iar trăirile lui primare, puține la număr, i-au hrănit întreaga producție pînă la adînci bătrîneți, desigur încrucișate cu mereu alte trăiri culturale, cu mereu alt material preluat din lumea înconjurătoare.

În existența lui Goethe s-a împletit sentimentul specific de vină, așa cum apare în opere, cristalizat din trăirea episodului dragostei pentru Friederike. La rîndul său, acest sentiment de vină este o consecință a conflictului fundamental dintre titanismul și erosul lui Goethe, dintre setea lui de veșnicie și clipa sa frumoasă. Numai în cazul Friederikei, așadar în acest prim caz, în care conflictul a devenit acut pentru Goethe, poetul a

¹ Ca și în cazul altor opere, Goethe pornește în *Clavigo* de la o sursă documentară. Eroul este real și a fost contemporan cu scriitorul: Clavigo y Fajardo (1726—1806), naturalist și literat spaniol. Îndrăgostit de sora lui Beaumarchais și iubit de ea, Clavigo a refuzat s-o ia de soție. Foarte afectat, Beaumarchais i-a înfierat comportarea în piesa *Eugénie* și în *Memorii*, din care s-a inspirat Goethe.

² Această dramă reflectă relațiile tînărului Goethe cu Lili Schönemann, fiica unui bancher din Frankfurt, cu care s-a logodit, apoi s-a despărțit de ea la un pas de căsătorie.

³ Eroina din *Afinități elective*, al cărei model a fost Minna Herzlieb, de care Goethe s-a îndrăgostit la cincizeci și opt de ani.

rezolvat conflictul prin sacrificarea ființei iubite, numai în acest caz Goethe a preluat asupra sa *vină* tragică, și putem afirma că fără apostazia față de Friederike în opera lui Goethe ar fi existat desigur suferință tragică, însă nu și o vină tragică în sensul restrâns al cuvîntului : căci el n-a turnat în opera sa decît sentimente trăite, toate operele lui mari sînt transpuneri ale unei experiențe personale. Schiller putea să scrie o tragedie despre Wallenstein fără a fi trăit el însuși conflictul lui Wallenstein, deoarece el crea literatură pornind de la cultura sa, adîncind o problemă filozofică, nu de la o trăire proprie ; Goethe, însă, dacă n-ar fi fost vinovat, n-ar fi scris tragedii despre o vină tragică. Așadar, fără Friederike, n-ar fi existat o tragedie a Margaretei, nici chiar un Clavigo ! Căci, mai tîrziu, Goethe n-a mai rezolvat niciodată în defavoarea iubitei conflictul fundamental dintre veșnicie și clipă, un conflict înnăscut, care l-a pus așadar mereu, pînă la adînci bătrîneți, în fața alegerii unei jertfe sau a unei renunțări ; el a purtat numai chinul renunțării, limitîndu-și voluntar titanismul, sau renunțînd să cuprindă pe deplin clipa cea frumoasă. Nu s-a mai împovărat niciodată cu o *vină*, ademenind o viață străină pe care totuși n-o putea reține lîngă sine. Întotdeauna s-a abătut la timp, mai înainte ca frumoasa clipă să-l încătușeze sau să amenințe a-l spulbera, iar această întoarcere, cu întreaga intuire a frumuseții părăsite, este una dintre formele renunțării care a condiționat suferința tăinuită sau declarată a vieții sale de mai tîrziu :

*Să tot renunți, să tot renunți,
Acesta-i cîntecul etern.*

*Viața toată ne cheamă spre cele ce trebuie
părăsite.*

*Cel blestemat să lase frumusețea,
Gonească întorcînd privirea.*

*Ei m-au împins spre-o gură-ncîntătoare,
Tot ei mă rup, m-aruncă în pierzare.*

Aceste tînguiri ce datează de la diferite vîrste ale lui Goethe sînt întregiri necesare ale sentimentului său pentru darurile zeilor.

*Zei cei fără' de sfîrșit favoriților lor
Dau daruri întregi,
Bucuriile, fără sfîrșit,
Durerile, fără sfîrșit, întregi.*

Același om pe care-l stăpîneau pe deplin bucuriile infinite, adică : eternitatea clipelor frumoase — trebuia să simtă ca nimeni altul infinitul durerilor : adică pieirea clipelor nesfîrșit de frumoase.

UMOR ȘI SATIRĂ

Au existat două forme principale sub care Goethe a putut savura și fixa plenitudinea momentelor : pe de o parte, prin divinizarea lor ca în *Prometeu*, *Mahomed*, *Ganimede*, *Cîntecul de dimineață al artistului*, în special în poemele imnice, prin lărgirea clipei pînă la dimensiunile veșniciei, ale universului — iar pe de altă parte prin singularizarea lor ; poetul lua ba momentele în sine, separate, locale, condiționate, individuale, ba se atașa, cu simțurile avide, de fenomenul unic considerat în unicitatea lui și, chiar dacă acesta era unul foarte obișnuit, îi arăta toată con-

siderația, îi înmănușea detaliile, le modela, renunțând în mod conștient la calitatea divină a lui și a lor. Bucuria pricinuită de o întâmplare cu totul specială, limitată, luată în sine, interpretată ca atare, fără vreun interes față de semnificația ei în ansamblul lumii, plăcerea frustă procurată de existență și de diverse aspecte din viață au fost exprimate de Goethe ca-n joacă în farsele dinaintea perioadei weimariene: *Satyros sau demonul zeificat al pădurii, Farsa de carnaval a părintelui Brey, Sărbătoarea bilciului din Plundersweilern*, apoi în ciornele obscene pentru *Nunta lui Hanswurst*¹. În *Faust*, această latură a dăruirii față de moment, ca aspect deplin și izolat, rupt de veșnicie, de procesul de devenire și de chinul devenirii printr-o vulgaritate ce-și află satisfacția în sine este zugrăvită în scenele din Pivnița lui Auerbach. Tot ceea ce a scris Goethe ca umorist sau ca satiric se situează în acest cuprins: nu este decât cealaltă latură a sentimentului faustic despre valoarea clipei, fără nici o grijă față de caducitatea ei. Așa cum contemplatorul patetic divinizează clipa, cel tragic îi anulează orice valoare, măsurînd-o după dimensiunile absolutului, ale veșniciei, așa cum același aprofundează

¹ Personajul, al cărui nume s-ar traduce prin Ionică Cîrnat, e o figură de un comic grotesc din teatrul popular german, începînd din secolul al XVI-lea. Conformîndu-se unei practici încetățenite printre tinerii cu velleități literare, care se amuzau scriind bucăți umoristice, uneori cu caracter de invectivă și pamflet, Goethe a compus, între altele, și această piesă pentru teatrul de păpuși, intitulată *Nunta lui Hanswurst*. E o farsă oarecum în genul lui Hans Sachs, în care poetul nu ocolește aluziile licențioase, începînd chiar cu numele personajelor. Cînd a scris *Poezie și adevăr*, Goethe și-a adus aminte de „bufoneria” din tinerețe și i-a dedicat câteva pagini.

și anulează fenomenele, trăindu-le ca valuri ale unui fluviu, astfel încît acestea, prin chiar trecerea lor, sînt pârtașe la elanul și povara a ceva nepieritor, tot astfel scriitorul doar umorist, cinicul, dînd clipei o interpretare frustă, dăruindu-se cu nepăsare clipei limitate conștient, ridiculizează orice sentiment al infinitului, orice năzuință absolută, orice ideal absolut care ar putea să ne altereze plăcerea oferită de clipă, valoarea clipei. În măsura în care e umorist, Mefisto are și această funcție, depășită însă la el de critica adusă și clipei, nu numai valorilor divine și absolute. Mefisto reprezintă o tendință universală eternă și ca atare întruchipează chiar și în savurarea clipei relativitatea, anume relativitatea tuturor sentimentelor, așadar și a autosatisfacției pricinuite de clipă : diavolul se poate sluji de umor pentru a critica sau devaloriza absolutul și idealul, în special atunci cînd contribuie iar și iar la nimicirea iluziei referitoare la valoarea absolută a clipei celei frumoase, dar diavolul nu poate fi doar un umorist, deoarece aceasta ar presupune că și el ar îndrăgi ceva de pe lumea aceasta, fie și ceva limitat, de rînd, pur momentan, recunoscînd o oarecare valoare cu o importanță absolută în sine față de eternitate. Mefisto însă este incapabil de asta, tocmai pentru că întrupează principiul negației și al relativismului.

Cel ce e doar umorist spune : nu posed decît clipa ca atare, fie ea cum o fi, iar față de clipă tot ceea ce o depășește — năzuințe, ideal, veșnicie, nemurire — este ceva relativ, așa că a da importanță transcendentului nu poate fi decît pur și simplu ridicol. Această poziție a umoristului față de idealist sau de erou, față de omul tragic și patetic, ne apare, încă mai limpede decît în opo-

ziția Faust-Mefisto, în opoziția Sancho Panza — Don Quichote, sau în monologul lui Falstaff despre onoare ; comportarea acestuia înaintea cadavrului lui Percy, ca și, în genere, el ca atare este cea mai de seamă întruchipare a atitudinii umoristice vulgare care consideră că omul trăiește în limitele clipei și numai în limitele ei, fără a-și face scrupule cu privire la univers sau neant. Pentru poet nu este posibil să-și trăiască viața sau să o conceapă ca umoristul cinic : ca om înzestrat cu spirit, el este conștient de sine, așa că nu acționează doar sub impulsul unui instinct, însă, desigur, poate să înțeleagă și cum arată viața din celălalt unghi de vedere, înțelegere ce-l face capabil să scrie literatură, pînă la un punct, și cu ochii cinicului. Deoarece însă vede totodată și relativitatea poziției cinicului, poetul sesizează și comicul celor în care acesta crede în mod serios și pe care le înfăptuiește cu seriozitate, ca și comicul constînd în luarea în deridere a idealului, de către cinic. Căci poetul știe ceea ce un cinic nu știe : anume că factorul etern, idealul este totuși real și că un cinic se înșală cu privire la valorile cele mai de seamă ; din acest motiv, Sancho Panza și Falstaff sînt comici nu numai în sens subiectiv, ci și obiectiv ; iată pentru ce poetul rîde nu numai o dată cu rîsul lor, ci și de rîsul lor.

Literatura umoristică implică această dublă refracție : privirea orientată spre relativitatea factorului etern față de cel momentan, ca aceea a lui Falstaff sau Sancho Panza, considerată dintr-un unghi de vedere care consemnează relativitatea factorului momentan față de cel veșnic, ca, de exemplu, acela al Prințului Henric. Aceste tipuri din dramele despre regi ale lui Shakespeare sînt

pentru noi deosebit de caracteristice, deoarece acolo coexistă toate cele trei concepții :

Falstaff, care pune preț numai pe factorul momentan ; crezul său este plăcerea.

Percy, care pune preț numai pe factorul etern ; crezul său este onoarea.

Henric, care le dă și nu le dă dreptate amîndurora, deoarece simte în setea de plăceri a lui Falstaff o pornire limitată, iar în atitudinea lui Percy orgoliu : acesta însă este punctul de vedere al scriitorului, care nu se află între sau mai presus de diferitele suflete, ci în ele, în măsura în care poate trăi pe de-a-ntregul momentul, ca omul datat plăcerilor, și pe de-a-ntregul într-o mișcare eternă, ca idealistul, ca tragicul, ca pateticul : scriitorul este Falstaff și Percy, Don Quichote și Sancho Panza.

El este însă mai mult decît atîta, căci consideră, totodată, ambele tipuri, pe care le poartă în sine, ca relative, anume însoțite de nota lor comică, fapt ce definește deosebirea dintre umorul ironic și cel satiric. Scriitorul umoristic zugrăvește aspectele limitate, parțiale și relative, pe care le-a simțit și le-a văzut ca ale sale, dintr-un unghi de vedere situat deasupra acestor aspecte parțiale. Cel ce are în pieptul său două sau mai multe suflete le poate simți nu numai luptîndu-se între ele, ci și măsurîndu-se reciproc : sufletul lui Sancho cu sufletul lui Don Quichote. Căci pe deasupra celor două suflete aflate în divergență trebuie să existe o unitate, altminteri omul n-ar fi o făptură unitară. Dar, privit din perspectiva acestei unități, fiecare suflet în parte este relativ și, raportat la celălalt suflet, comic prin contrast (căci orice comic se bazează pe contraste). Satiricul, dimpotrivă, zugrăvește doar aspectele limi-

tate ale altora, pe care le apreciază raportîndu-le, ca la un criteriu unitar, la sine însuși, fie că e vorba de ceva momentan sau de ceva etern, fie că el este un cinic sau un idealist. Cînd, de exemplu, un Nicolai îl satirizează pe *Werther*¹, avem a face cu aprecierea unui spirit utilitarist plat, care confruntă perspectiva sa îngustă asupra lumii cu patetismul și absolutul, ca să le găsească pe cele din urmă comice. Cînd Goethe îl satirizează pe Nicolai, el ia în rîs, din perspectiva sa asupra lumii, îngustimea de spirit — în ambele cazuri, satiricii zugrăvesc limitări presupuse sau reale, din pricina cărora n-au suferit, care nu le aparțin. Literatura umoristică își extrage materialul din ceva, satira se referă la ceva, cea dintîi se raportează la stări de lucruri, cealaltă la obiecte : ceea ce le rămîne comun este opoziția lor față de literatura patetică. Ambele izvorăsc din faptul că aspectul limitat, local, trecător este trăit ca atare, ca o valoare și un scop de sine stătător (nu ca o întrupare sau ca un purtător, ori ca o limitare, nu ca destin sau ca funcție a mișcării absolute, eterne, cum se întîmplă în cazul lui Faust), mai mult chiar, din faptul că, pornind de la acest aspect limitat, absolutul este negat, batjocorit, devalorizat sau comparat cu el în glumă.

¹ *Friedrich Nicolai* (1733—1811), pe care Goethe îl considera un „spirit foarte mărginit“, a publicat o lucrare rizibilă intitulată *Bucuriile tinărului Werther*, în care eroul se împușcă folosind un pistol încărcat cu... sînge de găină. Salvat astfel, Werther se însoară cu Lotte și totul se termină cu bine. Goethe a replicat cu o poezie satirică : *Nicolai la mormîntul lui Werther*, precum și cu un dialog parodistic între Werther și Lotte, care au contribuit ca Nicolai să iasă compromis de pe urma glumei lui nefericite.

Goethe a cunoscut și asemenea trăiri și le-a consemnat, astfel că în relațiile sale cu momentul, în aprecierile sale față de „clipa cea frumoasă” ar putea fi stabilită următoarea gradație :

1. clipa frumoasă este divinizată ca un prea-plin concentrat, ca un simbol al veșniciei însăși : *Ganymede* ;

2. clipa frumoasă este resimțită tragic ca fiind ceva relativ în raport cu mișcarea eternă, cu universul : *Faust* ;

3. clipa frumoasă este resimțită drept ceva satisfăcător prin ea însăși în raport cu universul, universul este factorul relativ, clipa, în îngustimea ei, este singurul lucru adevărat : farsele și satirele.

Pentru farse și satire, Goethe și-a găsit un stimul literar în formele de expresie ale păturii mijlocii grosolane și frust-didactice din perioada lui Luther, reînviată pentru el ca o consecință a înnoirii aduse de Herder pe planul înțelegerii istoriei. Din această perioadă scriitorul își extrăsese și mai înainte materialul pentru *Goetz von Berlichingen* și pentru *Faust*, dar în ambele opere îl preocupase în primul rând opoziția dintre sufletele individuale robuste sau prea pline și cuminența calculată, tihna onorabilă, trăise cu propria-i furtună și propriu-i avînt tragismul acestei opoziții. Cînd însă a fost vorba despre plăcerea foarte tihnită, strașnică, frustă, groasă, zburdalnică iscată de existența senzorială și plină de vitalitate, Goethe a descoperit limba tîrgoveților fără sfiiciuni pudice, cu observațiile, expresiile, desfătările lor pămîntești și necioplite, în vechile versuri germane¹ cioturoase, cioplite în lemn, lip-

¹ *Knüttelvers* — formă de versificație folosită de „maestrii cîntăreți” (sec. al XVI-lea).

site de elan, colțuroase și uscate, dar masive, savuroase și cumsecade ale lui Hans Sachs, în special din farsele lui de carnaval.

Poetul cel mai devotat și mai harnic, cel mai atent și mai cuprinzător al târgoveților era supra-apreciat în chip exagerat pe atunci, iar Goethe însuși a contribuit cel mai mult la transfigurarea acestui om de treabă și simplu stihuitor, prin alegoria sa despre menirea poetică a lui Hans Sachs, o alegorie arhaizantă și într-o măsură mult mai mare cizelată literar decât populară (cum trebuia să fie). (*Maestrii cîntăreți* ai lui Wagner au ca premisă transfigurarea nürnbergezului datorită lui Goethe.) Această imagine, concepută nu ca o sentință istorică, ci tocmai ca o transfigurare conștientă a unei materii prime istorice (ca și înălțarea poetică a lui Faust sau a lui Goetz von Berlichingen), corespundea necesităților estetice ale unei dispoziții vitale irepetabile a tînărului Goethe, îndeosebi însă unor cerințe mai mult negative decât pozitive. Pornind de la teoria sa artistică din anii cît s-a aflat sub influența directă a lui Herder, Goethe a utilizat ca simbol un poet cu picioarele pe pămînt, un poet popular din preistoria burgheză a Germaniei, astfel cum avea realmente la îndemînă un *pictor* de acest fel în persoana lui Albrecht Dürer, iar în lipsa unui poet adevărat, a unui interpret spiritual și însuflețit al pămîntului și al poporului său, a ridicat la nivelul modelului pe un om de treabă care făcea rime și avea o perspectivă didactică asupra lumii. Cumsecădenia sachsiană, vigurosul simț al realității, perspectiva voioasă și trează, ca însușiri mai puțin ale unei persoane individuale, cît mai ales ale unei perioade strămoșești în genere, înfrumusețate cu ochii lui Herder, însușiri de soi bun ale pătu-

rilor necioplite au fost declarate de Goethe drept antiteze conștiente ale sentimentalității dulcele și frivole, ale sofisticăriei, distincției și galanteriei contemporanilor săi, nu din vulgaritate, ci din igienă, la fel cum opusese figurile cele mai necioplite ale lui Dürer canoanelor franceze neînsuflețite ale frumosului. În ultimă instanță, Wieland îi era mult mai aproape decât Hans Sachs. Dar pe vremea aceea, prețuia ca o virtute pozitivă simpla absență a dulcegăriei.

Pentru Goethe, versificările lui Hans Sachs nu puteau fi așadar niște modele, ci doar un mod de expresie lipsit de dulcegărie și presupus original, un stimulent literar. El a recurs la versul cioturos numai din pricina caracterului rudimentar și colțuros al acestuia și ca o replică împotriva dicțiunii lustruite și țepene a rococoului, dar l-a transformat, îmbogățindu-l cu conținutul său sufletesc — în afara cazurilor când voia în mod conștient să arhaizeze — l-a remodelat pînă la a-l face de nerecunoscut, pînă la anularea originii lui exterioare. Mai întîi l-a preschimbat în *vers poetic*, îndeosebi în *Faust*, și n-a păstrat din plata proză rimată nimic altceva decât schema metrică exterioară (mai tîrziu a retopit-o și pe aceasta), iar ici și colo anumite arhaisme în felul de a vorbi.

Farsele și satirele, întreaga latură umoristică, de comic dur și chiar obscen a producției lui Goethe, sînt pentru noi mai importante în ansamblul lor decât în parte (deși printre ele se află și realizări amuzante, iar unele de-a dreptul remarcabile), deoarece ne indică a treia cale urmată de Goethe pentru a-și domina stările de tensiune, în special ciocnirea dintre modul faustic și cel ganimedic de a privi clipa. Discut despre această pro-

ducție tocmai aici, după trăirea episodului Margaretei și înainte de trăirea episodului Werther, nu din motive cronologice, ci fiindcă prezența, posibilitatea producției umoristice în cadrul perioadei propriu-zis tragice și patetice a existenței sale ne oferă răspunsul la întrebarea de ce Goethe — înzestrat cu un sentiment de răspundere și de vină extrem de dezvoltat — a trecut în viață atât de ușor peste pierderea Friederikei și, rupându-se de o pasiune nemăsurată, peste pierderea Lottei. Faptul acesta nu este de la sine înțeles : căci pe vremea aceea Goethe nu poseda încă celălalt mijloc de protecție împotriva pasiunii nimicitoare, pe care avea să-l găsească mai târziu, datorită Lidei, în Spinoza, în echilibrul clasic, în obligațiile oficiale, în cercetări, așa că atunci jertfirea, ca și pierderea unui vis frumos putea să-l doboare, suferințele tânărului Werther puteau foarte bine să fie și destinul lui Goethe. Deznodământul *Suferințelor tânărului Werther* ne apare atât de firesc și de inevitabil, încât ne întrebăm cum de a putut Goethe să se salveze ; pasiunea lui Werther a fost a lui, zugrăvind-o, n-a exagerat-o.

Cînd se spune că l-a salvat natura lui robustă sau predestinarea lui pentru fapte de seamă, aceasta-i doar o tautologie, o *petitio principii*¹ : abia salvarea sa constituie o dovadă a unei naturi viguroase. Suplețea și marea sa valoare ca poet au salvarea drept premisă, nu concluzie. Pentru tânărul Goethe, sentimentul datoriei sau simpla rațiune n-ar fi fost niște diguri mîntuitoare, dacă n-ar fi avut în el anumite resurse pentru a suporta totuși, fără a se simți pustiit sufletește și

¹ Sofism, în care se acceptă de la început ca argument tocmai ceea ce trebuie demonstrat.

deznădăjduit, fiecare moment încărcat de sentimentul unui ideal pierdut sau nimicit, în care, timp de câteva luni, își concentrase întreaga viață. Poetul a găsit o asemenea resursă nu numai în obiectivarea artistică a tuturor chinurilor, prin care se elibera de ele ca la o spovedanie, dându-le la iveală ca imagini, ci și în capacitatea sa de a face abstracție, în trăirea momentelor, de „veșnicia“ a cărei presiune latentă o simțea firește permanent în el, în putința de a-și concentra ferm și viguros întreaga atenție asupra fiecărei clipe a universului actual, asupra preocupărilor curente de viață literară sau asupra cercului de cunoștințe, asupra „ocaziilor“, de data aceasta nu în sensul clipei demonice, ci în sensul uzual de prilejuri aflate în cale, de întâmplări peste care drumul trece mai departe. Goethe poseda capacitatea de a înlătura crizele intime rezultate din ecoul *forțelor* microcosmului și ale macrocosmului ce-i asaltau și-i apăsa sau simțirea, din imboldul său spre expansiune, în vreme ce din exterior se anina de fenomenele momentane ale microcosmului și macrocosmului, adică de limitările, de autolimitările forțelor.

Omul obișnuit vede numai fenomene, obiecte, ocazii ; a fost calitatea tainică a lui Goethe de a simți dincolo de toate aceste aspecte fixe forțele din care izvorăsc fenomenele și de a le da expresie. Această simpatie ce-l lega de avânturile universului a fost suprema lui bucurie creatoare și totodată sorginta melancoliei sale, resimțită nu ca o durere izvorită *din* lume, ci ca durerea lumii însăși împărtășită simpatetic, o durere concomitentă : aceea de a năzui mereu mai departe și de a fi mereu prizonierul reținerii în loc, al limitării. Spre norocul său, lui Goethe i-a fost dat să vadă lumea nu numai din interior, din direcția *forțelor*,

ci și din exterior, din direcția *fenomenelor* ; pe această bază se sprijină capacitatea sa nu numai de a vedea sub aspect tragic fenomenul momentan, ca Faust — „orbirea pricinuită de fenomenul ce ne asaltează simțurile“ — ci și de a vedea sub aspect comic forțele, avânturile absolute, așa cum a făcut-o în cea mai suculentă dintre farsele sale : *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*. În celelalte farse sau satire n-a făcut altceva decît să sublinieze sau să exagereze anumite mode sau slăbiciuni din literatura germană ori din cercul cunoștințelor sale, caricaturizîndu-le prin singularizarea trăsăturilor caracteristice : în *Farsa de carnaval a părintelui Brey* a caricaturizat o anumită sentimentalitate afectată, ipocrită, efeminată, în *Prologul la cele mai noi revelații ale lui Dumnezeu*, un raționalism insolent și plat. În felul acesta, Goethe a redus la absurd prin parodiare dulcegăria rococo a lui Wieland, realizînd o confruntare concretă între făptura cuminte a acestuia și colosul față de care păcătuisese pe plan literar. Toate aceste scrieri sînt satire pure, ele se întemeiază pe contemplarea unor schimonoseli ale altora, pe prelucrarea fenomenului limitat luat ca fenomen, pe înfățișarea efectului acestuia, cîntărit în lumina imperativelor etice sau estetice ale poetului, exprimate sub forma unei morale în prolog sau epilog, ori chiar în cuprinsul bucății. Astfel, Wieland este apreciat și judecat în raport cu noțiunea alcătuirii eroice naturale a omului, preluată de la Shakespeare. La fel, în *Farsa de carnaval a părintelui Brey*, căpitanul, după ce o smulge pe logodnica sa părintelui Brey, exprimă morală îndreptată împotriva amestecului dulce-amoros leuchsenringian, dar și lavaterian de spio-

nare sufletească¹ și de pețitorie senzual-abstractă. toate satirele lui Goethe au un țel, înfățișînd relația, opoziția dintre fenomen și învățătură, așa cum marile sale opere poetice nu au niciodată. Ele sînt scrise pornind din exterior spre interior, nefiind ca atare întruchipări ale unor forțe, ci de limitări ale unor fenomene.

Printre aceste farse, *Satyros sau demonul zei-ficat al pădurii* ocupă un loc aparte, deoarece aici trăsături din existența lui Goethe (trăsături pe care le-a simțit dezvoltîndu-se în el datorită lui Herder și care-i erau, desigur, proprii și lui Herder) nu sînt întruchipate ca forțe, ci parodiate ca fenomene, caricaturizate și exagerate unilateral. Naturalitatea larg cuprinzătoare, sănătoasă, prolifică, profetismul expansiv și tonul profetic al adepților curentului „Furtună și avînt” apar în cazul acesta unic ca venind dinafară. Autopersiflarea sau ironizarea prietenului nu trebuie căutate în acțiunea însăși : abuzul de profetism în blasfematorii scopuri animalice, ca acela de care se face vinovat Satyros față de Psyche, soția unuia dintre cetașii săi, ademenită de profetismul lui, demascarea profetului ca nemernic — o acțiune similară ca în *Farsa de carnaval a părintelui Brey* — pot fi interpretate mai puțin ca o satiră personală îndreptată împotriva unui ins, cît mai ales ca una suprapersonală la adresa unui anumit pericol existent

¹ Aluzie la stăruința indiscretă prin care fiziogno-miștii cercetează înfățișarea tuturor celor cu care vin în contact, pentru a le deduce din trăsăturile chipului însușirile sufletești.

Johann Kaspar Lavater (1741—1801), pastor elvețian, este întemeietorul fiziognomiei moderne. Epitetul „leuchsenringian” este derivat din numele alsacianului Leuchsenring, un fățarnic mistic sentimental, pe care Goethe l-a cunoscut în tinerețe.

în societatea sensibilă de pe-atunci luată în genere, o societate ce se dăruia cu prea multă ușurință și ardoare oricărei evanghelii a simțurilor și a sufletului, fie ea cât de confuză, însă plină de presimțiri și făgăduieli, fără a mai lua în seamă piedicile spirituale sau etice. Dar „furtuna și avîntul“ ca atare, chemarea spre cele primare, naturale, stimulatoare a forțelor, așa cum ajunseseră la modă datorită lui Herder și lui Goethe, n-au fost niciodată parodiate mai savuros, atît în efectele, cît și în esența lor, n-au fost niciodată mai persiflate, ca fenomen izolat, momentan, relativ decît în replicile demonului pădurii, totul petrecîndu-se într-o vreme, cînd — și acesta este lucrul cel mai de seamă — Goethe era entuziasmat și îmbătat de acest cult al naturii considerat ca o valoare absolută.

Satyros sau demonul zeificat al pădurii este nu numai o scriere literară satirică (această calitate i-o conferă acțiunea), ci, mai înainte de toate, una umoristică, prin zugrăvirea sentimentelor lui Goethe : printr-o privire aruncată dinafară asupra forului intim goethean. În parodie palpită un puternic simț al naturii, iar vigoarea sănătoasă, firescul frust au încă suficientă sevă nu numai pentru a cauteriza, ci și pentru a hrăni din belșug : aici acționează nu numai exagerarea, ci și instinctul, iar batjocura reiese nu din disprețul față de cel slăbănog, ca în *Farsa de carnaval a părintelui Brey*, ci dintr-o anumită plăcere falstaffiană iscată de propriul exces. Această împletire de autobatjocură și de satisfacție de sine face farmecul miciei opere și îi dă o căldură aproape lirică, inexistentă într-o satiră pură : cîntecul lui Satyros „Viața ta, inimă, pentru cine arde“ nu este doar parodie, ci și simțire adevărată.

Acest cîntec a izvorît din aceleași seve, consfințite însă creator, nu utilizate parodistic, care s-au putut revărsa în imnuri, ca în *Ganymede* :

*Cu sufletul prea plin și greu,
Apoi sărac și gol, mereu ;
În codrii-ades te-au alungat,
Să mori de frică sugrumat ;
Și lacrimi dulci atunci curgeau,
Dureri preasfinte izvorau,
Și-n jur piereau pămînt și cer...*

Acestea nu sînt lucruri observate dinafară, ci resimțite intim, sînt vibrații lirice care capătă o tonalitate parodistică numai în contextul în care sînt încadrate.

Dar cîntecul cosmogonic prin care Satyros își vrăjește ceata izvorăște pe deplin din propria năzuință confuză a lui Goethe de a-și croi drum în haos și de a-i da formă — și nu l-ar fi putut înțelege decît acela ce-a fost stăpînit cu adevărat odată de năvala și vraja unor asemenea simțăminte ; există în el o anume înrudire cu cîntecul intonat de Duhul pămîntului din *Faust*. Comicul rezultă aici din faptul că un sentiment real iese la suprafață sub înfățișarea unui galimatias abstract — ritmul are ceva magic, iar frazele înseși aduc acea profunzime tulbure cu care mistagogii amestecă formule adormitoare și revelații destinate creierelor incapabile să gîndească. Goethe a scris farsa, pentru a lumina și din exterior, făcîndu-le comice, o vrajă și un pericol ce-l captivaseră și pe el. Prima cale spre cosmos constă în a privi haosul dintr-un punct exterior haosului — prin această afirmație spunem totodată că Goethe, aflat în interiorul haosului, era capabil să se ridice mai presus de el, nu cu sarcasm, ci cu umor :

*Și-ntregul suna
În cîntec egal ce viu palpita,
Tăria-n tărie-ar fi pierit,
Tăria-n tărie-ar fi sporit,
Și-n sus și-n jos se roteau în mers
Și veșnic și unic și univers.*

Cosmogonia lui Satyros nu este scrisă fără simpatie, nici nu este concepută ca o absurditate totală : avem a face cu panteismul lui Herder și al lui Goethe transpus în tonul mistagogilor. În genere, Satyros este zugrăvit nu fără dragoste, și este neîndoios că în portretul lui nu întîlnim disprețul ce-l învăluie pe părintele Brey, sau pe Wieland în *Zeii, eroii și Wieland*¹. Satyros, lipsit de rușine și nerușinat, își menține atitudinea și părerile de ființă superioară chiar și după ce însușirea de zeu i-a fost anulată ca fiind prea bestială.

Satyros este un autoportret caricaturizat al excesului cosmic instinctual al lui Goethe și în același timp reprezentativ pentru o întreagă grupă de opere goetheene, care înfățișează nu numai un caz singular de reușită a mîntuirii, ci, într-o anumită măsură, o experiență mîntuitoare proprie : scrierile umoristice, care înlătură tragicul și pateticul, ca alte forme ale automîntuirii prin autoportretizare. Drept principiu al acestei categorisiri (termenii înșiși sînt fatalmente neîndestulători) să luăm relația dintre poet și „clipa cea frumoasă“, adică dintre poet și conținutul de viață

¹ Această glumă, destul de răutăcioasă, a fost scrisă de tînărul Goethe pentru a-l sancționa pe Wieland care-l criticase minimalizator, în notele traducerii sale, pe Shakespeare. Goethe și prietenii săi nu-i puteau ierta lui Wieland nici faptul „că se pronunțase împotriva grecilor, idolii noștri“ (*Poezie și adevăr*).

ocazional cel mai important și unic al omului cu mentalitate păgînă.

Prin opere *tragice* înțelegem acelea care înfățișează trăirea clipei frumoase drept ceva relativ, în raport cu universul intangibil — tip: *Faust*.

Patetice sînt operele care înfățișează clipa frumoasă ca fiind universul însuși, ca fiind totuna cu absolutul: *Ganymede*, *Prometeu*, întreaga lirică serioasă.

Umoristice sînt operele care înfățișează clipa frumoasă ca pe ceva independent față de univers, de divin, de absolutul patetic sau tragic, care abordează universul în raport cu desfătarea: tipul acestei categorii este ilustrat de *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*.

În această farsă, același sentiment de scufundare în univers, sentimentul primar, cultul tulbure al naturii, beția cosmică tratate liric-patetic în *Ganymede*, tragic în convorbirea lui Faust cu Duhul pămîntului, sînt tratate umoristic — și dacă vrem să știm de ce bărbatul, care a trebuit să trăiască realmente această scenă cu Duhul pămîntului, pentru a o putea scrie astfel, a izbutit să iasă cu bine din înspăimîntătoarea stare de tensiune sufletească, de ce nu s-a prăbușit ca Hölderlin, nimicit de o trăire similară, un răspuns posibil, dacă nu cert îl găsim în capacitatea sa de a scrie o farsă ca *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*, de a îndoi vîrfurile ascuțite ale trăirii nimicitoare, prin abordarea ei umoristică, în lumina căreia marele Eros universal e văzut ca un faun animalic. Poate că în genere, omului nu-i e dat să suporte fără o asemenea abatere tensiunile sufletești la care îl supune un astfel de sentiment pasional al universului: extazul, ieșirea din fire, sim-

țămîntul de a fi un receptacol al forțelor universale, așa cum sînt ele presupuse de divinizarea clipei, de starea sufletească a lui *Ganimede*, nu pot constitui o atitudine de durată pentru un om, iar Goethe, în opoziție de exemplu cu Dante, ne-a dat și creații rezultate din momente de destindere — ca autoportrete de sine stătătoare. Socotim că și în umorul lui Shakespeare am putea vedea un mijloc de mîntuire, datorită căruia marele dramaturg a putut suporta o existență ca aceea ce i-a prilejuit trăiri capabile să-l ducă la crearea unor tragedii ca *Regele Lear* sau *Hamlet* : numai că la Shakespeare umorul este întreșut în tragedia însăși, în vreme ce la Goethe apare separat.

Destul, Goethe a trăit plenitudinea momentului sub două forme total deosebite, iar fericirea lui a avut două chipuri, pe acela al marelui Pan sau al lui Eros, și pe acela al unui faun. Celor două moduri de a lua în posesie clipa cea frumoasă le corespund două moduri de a o pierde, deoarece o însușire esențială a „frumoasei clipe” constă în aceea de a ne crea o lume, pentru a o nimici. Latura pozitivă a clipei o aflăm pe de o parte în *Ganimede*, oarecum pe de alta în *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*. Ambele forme ale pierderii clipei, ale pierii ei sînt, pe de o parte vina, pe de alta renunțarea voluntară sau involuntară. Zugrăvirea poetică a *vinii*, adică a trăirii episodului Friederike, ne-a fost dată de Goethe în Weisslingen, în Clavigo și, mai ales, în tragedia Margaretei, aceasta din urmă constituind pentru Faust numai un episod (ca una dintre formele conflictului, existent pentru el, între clipă și veșnicie), dar putînd fi considerată și în sine, ca o tragedie încheiată a *vinii* goetheene. Zugrăvirea poetică a *renunțării* a izvorît pentru Goethe din nefericita

lui dragoste de la Wetzlar pentru Lotte : *Suferințele tânărului Werther*. Tragedia Margaretei și suferințele lui Werther reprezintă cele două tipuri principale ale iubirii nefericite, așa cum era ea posibilă pentru un om faustic, sînt cele două forme principale ale soluției negative pentru conflictul său dintre moment și veșnicie, a cărui soluție pozitivă fusese arătată în *Ganymede* sau în *Satyros*, prin patos ironic, ori, respectiv, prin umor. Toate aceste opere aparent atît de diferite prin însuși obiectul lor, ca *Goetz von Berlichingen* și *Faust*, *Ganymede* și *Satyros* sau *demonul zeificat al pădurii*, *Clavigo* și *Suferințele tânărului Werther*, își au originea nu numai în aceeași *aptitudine fundamentală* (cum ar fi putut să fie altfel, de vreme ce autorul este același om !), ci chiar și în același conflict, un conflict derivat firește din amintita *aptitudine fundamentală*, sînt soluții și interpretări diferite ale aceluiași conflict. Diversitatea acestor soluții ale aceluiași conflict, anume conflictul fundamental goethean-faustic dintre clipă și veșnicie, dintre eu și univers, dintre existență și devenire, își are sorginea în trăiri primare diferite, în care irumpe acest conflict inculcat apriori în natura și destinul lui Goethe, sau pornește de la anumite trăiri culturale cu care se încrucișează cele primare : în *Goetz von Berlichingen* simțămîntul titanice a fost condiționat de vechea istorie germană și de Shakespeare, în *Clavigo* trăirea vinii, topită într-un material cultural ocazional, duce la o piesă dialectică aproape de tipul celor ale lui Lessing, în vreme ce în *Goetz von Berlichingen* ia înfățișarea unui episod de dramă cavalierească.

În ciuda tuturor modificărilor materialului de origine livrescă, la tînărul Goethe nu avem a face

niciodată, nici chiar în operele aparent cele mai exterioare, în *Stella* sau în *Clavigo*, cu tratarea literară a unor așa-numite motive care l-au ispitit — așa cum se întâmplă în cazul dramaturgilor și al romancierilor moderni, care trec în revistă materiale și probleme diverse, sociale, istorice, rurale, psihologice, exotice, sexuale, patetice, americane, referitoare la metropole sau la târguri de provincie, probleme despre destinul tragic al copiilor, al femeilor, al artiștilor, pentru ca, după aceea, să le trateze pe acelea încă relativ neabordate, sau să caute a le descoperi o latură nouă, ori să realizeze un amestec inedit, pe cât posibil mai policrom, mai nou, mai intensiv. Pe o asemenea cale nu se ajunge niciodată la realizarea unor opere de adevărată literatură. Cu toată diversitatea materialului și a formelor abordate, Goethe a creat pornind întotdeauna de la același conținut, anume de la raportul dintre eul său momentan și universul aflat în mișcare, iar acest conținut se află în asemenea măsură la baza tuturor operelor sale, cu excepția câtorva poezii de complezență și experimente estetice, încît putem fi siguri că, nedescoperind amintitul conflict fundamental, n-am înțeles de fapt opera. El tratează diverse soluții ale aceluiași conflict, ale aceleiași probleme de viață, nu probleme diverse prin obiectul lor. De altfel, acesta este un lucru de la sine înțeles : căci orice făptură vie constituie o unitate, iar omul ca alcătuire individuală există numai prin aceea că are un centru creator, o forță ce-i hrănește existența : din acest centru trebuie să țîșnească tot ceea ce produce, și toate operele lui, toate faptele, gesturile și valorile lui sînt numai manifestări exterioare ale acestei unități concretizate în mereu alt material, aplicarea lor la mereu alte împreju-

rări. Nu este permis, ceea ce se face cu prea multă ușurință mai ales în exegeza literară, să se uite unitatea centrului, din interes pentru diversitatea materialelor și a circumstanțelor, căci centrul dă la iveală o forță, el este forța însăși ce irumpe la lumină.

Nu la toți oamenii iese atât de clar și pur în evidență principiul fundamental, ca la Goethe sau la Dante. La Shakespeare, de exemplu, acest principiu se află în centrul unei sfere care este prea profunde, ca să ajungem pînă la centru, de aceea avem lesne impresia că în fiecare dintre operele lui descoperim un nou principiu independent, străin totodată și de o personalitate unitară; aceasta este însă o amăgire optică: și aici există o unitate a eului creator, și aici lucrurile aparent de sine stătătoare din diferitele opere constituie manifestări ale aceleiași forțe sufletești. Numai că această unitate nu se găsește în așa-numitele materiale sau probleme, ci în *stil*, în modul de a vedea și de a da grai, de a selecta și de a aborda.

WERTHER

Dacă sîntem convinși că originea *Suferințelor tînărului Werther* se află în centrul unitar al tuturor operelor concentrice ale lui Goethe, nu vom considera scrierea nici ca pe o zugrăvire a unui episod izolat din viața poetului, nici ca pe un roman epistolar despre iubirea nefericită a unui tînăr plin de speranță și sensibil pentru logodnica altuia. Ce-i drept această eroare de interpretare materială, constînd în opinia că *Suferințele*

tînărului Werther ar fi în esență istoria unei tipice iubiri nefericite cu sfîrșit tragic, a fost aceea care a asigurat cărții un succes uriaș, toți tinerii îndrăgostiți socotind că se recunoșteau pe ei și ursita sau dorința lor veșnicite, monumentalizate, transfigurate în ea :

*Fiece tînăr așa dorește-a iubi,
Fiece fată așa să fie iubită.*

Cu toate acestea, posibilitatea de a veșnici și a transfigura astfel o iubire nefericită, de a împărtăși altora bogăția și căldura ei nu rezida în materialul însuși, chiar dacă l-ar fi tratat și cel mai mare maestru, ci în însăși originea operei ; dar această origine nu este dragostea nefericită în sine, nu constă în suferința pricinuită de obligația de a lăsa altuia o fată dorită, ci, așa cum știm, în suferința pricinuită lui Goethe de existența însăși, o suferință pe care o întîlnim mereu și care decurge din conflictul dintr-o plenitudine vitală cosmică, expansivă, și îngrădirile clipei. Aceeași plenitudine și același chin, din care au izvorît *Prometeu*, *Ganimede*, *Faust*, constituie și germenul *Suferințelor tînărului Werther*, iar eroul operei nu este un oarecare tînăr care se aprinde pe loc la vederea unei fete frumoase, iar prin pierderea acesteia, prin imposibilitatea ca ea să devină a lui sfîrșește în moarte, ci, din nou, omul cosmic, titanic, de astă dată oricum nu în veșmînt mitic sau istoric, care și-a găsit „clipa frumoasă“, dornic să-i spună „rămîi dar“, pentru a-și stinge setea și a-și afla liniștea în ea, și căruia această clipă frumoasă (din nou încorporată într-o făptură omenească) îi scapă.

Lotte nu este nici ea destinul lui Werther ; acest destin, germenul nimicirii, există în Werther (și în Goethe) încă mai dinainte ca el să-și recunoască

în Lotte destinul. Dacă Werther se prăbușește, în vreme ce Goethe nu, aceasta înseamnă numai că Goethe și-a întrupat în operă propria-i potență permanentă ca pe o realitate, a transfigurat-o artistic ca pe o realitate, iar, în vreme ce el se putea vedea și exprima, se și ridicase mai presus de Werther, depășindu-l. Dar Werther nu este doar un tânăr smuls brusc de pe drumul său, zguduit de o circumstanță exterioară, ci unul cutremurat sufletește apriori și de factori pur interiori, este omul cu geniu poetic, pe care prăbușirea îl amenință la fiecare cotitură a vieții, îndată ce setea lui de veșnicie se concentrează într-o clipă frumoasă, într-o făptură omenească, iar aceasta nu poate fi a lui. Tragedia Margaretei ne înfățișează o soluție a acestui conflict : clipa este savurată cu voluptate și nimicită. În *Suferințele tânărului Werther* vedem ce se întâmplă atunci când clipa însăși spune „nu“ voluptății, căci clipa are și această posibilitate, atunci când a luat chip omenesc. Nici una dintre aceste rezolvări nu-l reprezintă pe Goethe în întregul său, dar poetul a întilnit-o o dată pe fiecare dintre ele, a trebuit să ia cândva fiecare dintre aceste hotărîri. În aceasta, ceea ce are importanță nu este atît consecința practică a hotărîrii sale, cît trăirea hotărîrii însăși : în *Faust*, tragismul prin vină a caducității clipei frumoase savurate, în *Suferințele tânărului Werther*, chinul intangibilității clipei frumoase prin renunțare involuntară.

Libertatea creatoare față de trăire îi permite lui Goethe să compună imaginea, exteriorizînd-o, dîndu-i avînt și concentrare simbolică, nu pornind de la conținut, ci doar de la materialul prin care elucidează conținutul. Pentru a avea eficiență poetică, o prăbușire interioară trebuia să devină clară,

concretă : acesta este motivul pentru care Margareta ajunge la eșafod, iar Werther se împușcă, deși Friederike a continuat să trăiască, iar Goethe a devenit un olimpian. Dar operele literare oferă numai deznodăminte posibile ale unui tragism real trăit de Goethe, ele sînt stilizări ale propriilor sale destine : căci destin nu este numai ceea ce ni se întîmplă, ci și ceea ce sîntem, iar în interacțiunea tainică dintre caracter și destin, așa cum are ea loc într-un om demonic, Goethe putea să-și zugrăvească forțele ca evenimente și trăsăturile de caracter posibile ca fapte de destin. Ca atare, sinuciderea lui Werther este un simbol al pericolului ce-l pîndea permanent pe omul extrem de sensibil, care era Goethe, de a se prăbuși datorită renunțării la clipa frumoasă, la universul concentrat, așa cum Faust este un simbol al faptului că omul goethean nimicește clipa frumoasă, atunci cînd încearcă s-o rețină.

Cel ce caută în *Suferințele tinărului Werther* o tragedie a îndrăgostitului nefericit, acela va formula reproșul că introducerea motivului mîndriei rănite atenuază tensiunea conflictului : cum se știe, Napoleon a ridicat această obiecție, în convorbirea sa cu Goethe. Dar reproșul derivă dintr-o neînțelegere, anume din părerea că aici este vorba de zugrăvirea unei întîmplări, de prelucrarea unei teme închise : cum evoluează iubirea nefericită la un tînăr sentimental. Din acest unghi de vedere, întregul aparat al poziției și al neplăcerilor în serviciu ale lui Werther erau superflue și trenante ; chiar și amplele descrieri de natură nu puteau să apară decît ca împovărătoare unui cititor, pentru care întregul roman era doar o acțiune ce trebuia să pregătească marele efect exploziv, sinuciderea. Majoritatea cititorilor au considerat, desigur, *Su-*

ferințele tînărului Werther ca o acțiune de roman, iar senzația produsă de scriere s-a datorat finalului ei. Dar pentru Goethe însuși, era vorba nu de o întâmplare, ci de o trăire proprie.

Pentru autor, finalul a fost doar o rotunjire necesară, introdusă în operă oarecum din exterior, inspirată de o întâmplare exterioară, sinuciderea tînărului Jerusalem¹, care a constituit totodată și impulsul venit dinafară ce-a dus la cristalizarea într-o scriere literară, într-o imagine clară a unor mase sufletești pregătite de multă vreme. Pentru Goethe, lucrul important a fost starea sufletească însăși, nu ceea ce a rezultat din ea : raportul sufletesc dintre tînărul părăsit de Dumnezeu și clipa cea frumoasă, ori tocmai din acest motiv în centrul operei trebuia să fie adus tot ceea ce pune în lumină sufletul eroului, acțiunea în ansamblul ei urmînd să fie tratată doar ca o reacție a acestui suflet față de cele dinafară, nu ca un scop în sine. Pe scurt, în roman interesează ceea ce este și ceea ce simte Werther, nu ceea ce i se întîmplă și ceea ce face. Dar Goethe fiind un poet, adică un creator de imagini, și nu ceea ce se numește astăzi un psiholog, el n-a dat analize sufletești, ci a înfățișat sufletul doar prin manifestări și reacții cristalizate în întîmplări. Werther fiind în primul rînd omul căruia, datorită plenitudinii sale sufletești, lumea i se arată ca prea strîmtă și pustie, motivul neplăcerilor pricinuite de poziția lui cetățenească apare într-o lumină semnificativă și indică de la bun început o trăire autentic goetheană : chinul suferit de omul patetic într-o orînduire socială stăpînită de

¹ „Moartea lui Jerusalem, pricinuită de nefericita lui iubire pentru soția unui prieten...” (*Poezie și adevăr*). Pe Jerusalem, funcționar de legăție, poetul îl cunoscuse la Wetzlar.

rațiune și interese practice ; de asemenea, poziția lui Werther față de Albert exprimă conflictul dintre rațiunea burgheză și simțirea poetică deschisă spre univers. Cîteva pasaje centrale din *Suferințele tînărului Werther* ne îngăduie să recunoaștem foarte clar că modul de viață al eroului și conflictul trăit de el sînt identice cu acelea ale altor titani creați de Goethe, ca acelea ale lui Goethe însuși :

„Cînd contemplan îngrădirile, în care sînt ferecate forțele active și iscoditoare ale omului, cînd văd că orice activitate se irosește pentru satisfacerea unor nevoi, care iarăși nu au alt scop decît pe acela de a prelungi biata noastră existență, cînd văd că liniștea adusă de succesul în anumite puncte al cercetării nu este decît o resemnare iluzorie, fiindcă nu facem altceva decît să zugrăvim pereții, între care ne aflăm prizonieri, cu chipuri policrome și priveliști luminoase... Mă reîntorc în mine însumi și găsesc o lume !“

În acest pasaj ne întîmpină aceeași privire aruncată asupra umanității, asupra existenței omenești, pe care o îndreaptă Prometeu spre creaturile sale ce mișună de colo, colo pe pămînt, în goană oarbă după satisfacerea unor cerințe elementare, aceeași privire asupra raportului dintre îngrădire și libertate, pe care-l exprimă Iupiter prin cuvintele :

*În tinereasca, nouă desfătare,
Ei sufletul și-l cred zeiesc.
Te-or auzi doar cînd nevoie
De tine vor avea.*

Un alt pasaj, încă mai lămurit, ne reamintește cuvîntarea despre Shakespeare :

„De ce oare fluviul geniului irumpe atât de rar, de ce atât de rar se revarsă vijîind în talazuri înalte și vă zguduie sufletele uimite ! Dragi prieteni, pe amîndouă malurile locuiesc inșii tihniți, cărora le-ar fi nimicite chioșcurile din grădini, răzoarele de lalele și lanurile, așa că ei se pricep să se apere de primejdia amenințătoare ridicînd din timp diguri și săpînd canale de scurgere.”

Patosul antiburghez este pentru Werther o tră-sătură atât de esențială, încît suferințele lui se află aproape la antipodul unei tragedii amoroase *burgeze*.

Un al treilea pasaj ne îngăduie de asemenea să-l recunoaștem pe Ganimede, atot iubitorul cosmic : „Cînd valea dragă scoate aburi în jurul meu, iar soarele înalt se odihnește pe fața de nepătruns a întunericului pădurii mele și doar raze răslețe se furișează în sanctuarul dinăuntru, iar eu stau întins în iarba înaltă de lîngă pîrîul ce se prăvale, și, mai aproape de pămînt, atenția îmi e atrasă de firișoare de iarbă în mii de feluri. Cînd simt mai aproape de inima mea forfota lumii mărunte dintre tulpinițe, nenumăratele, tainicele fapte ale tuturor acestor viermișori, musculițe, și simt prezența Atotputernicului, care ne-a creat pe toți după chipul său, cînd simt adierea celui atotiubitor, care ne poartă și ne ține plutind în veșnică desfătare...”

Dar și aici — iată aspectul nou — sentimentul specific lui Ganimede, divinizarea clipei, implică tragismul : sentimentul ce s-ar exprima prin cuvintele „nu pot ține în loc toate acestea”. În Werther este sădită din capul locului prăbușirea prin imposibilitatea de a veșnici într-o clipă frumoasă universul de care se simte pătruns : tema aceasta iese la iveală necontenit, mereu mai intens, iar iubita apare atunci nu ca un element nou, ea este

doar concentrarea și clarificarea intuițiilor și ale nostalgiei pe care Werther le-a resorbit încă mai înainte din univers, din existența umană. În sufletul lui Werther, sentimentul inspirat de univers și sentimentul său de îndrăgostit, creația și dragostea se împletesc laolaltă nu întâmplător, ci dintr-o profundă necesitate, ceea ce se întâmplă mai înainte de a o fi cunoscut pe Lotte :

„Prietene, cînd în jurul ochilor mei se lasă amurgul, iar lumea înconjurătoare și cerul se dăruiesc cu totul odihnei în sufletul meu, airdoma chipului unei iubite, atunci mă simt adesea copleșit de nostalgie și mă gîndesc : ah, de-ai putea să dai din nou expresie, dacă ai putea să insuflî hîrtiei tot ceea ce trăiește atît de plin, atît de cald în tine, ai dobîndi oglinda sufletului tău, așa cum sufletul tău este oglinda lui Dumnezeu cel fără de sfîrșit. Dar încercarea mă doboară, mă prăbușesc sub forța măreției acestor viziuni“.

În aceste fraze nu avem a face cu o chibzuită intenție compozițională, cu pregătirea unui angrenaj, cu o oarecare introducere a operei, în care ni s-ar propune întrîaga temă și ni s-ar prevesti catastrofa : în *Suferințele tinărului Werther* compoziția nu se bizuie pe o înlănțuire de cauze și efecte, pe o legătură între însușirile eroului și destinele ce rezultă din ele, ci pe extinderea și dezvoltarea germenilor existenți apriori, ca o unitate de nedesfăcut, în Werther, așa cum erau existenți și în Goethe. În ultimul pasaj citat, Goethe este identic cu Werther, nu numai un purtător de cuvînt al lui Werther — nicăieri nu apare mai limpede cît de mult se datorește prăbușirea lui Werther unei însușiri singulare specifice, adică goetheene : înclinarea de a fixa, ca om plăsmuitor, momentul și, totodată, de a se scufunda simpatetic

în infinitul universului. Abia datorită acestui conflict, *Suferințele tinărului Werther* devin o operă cosmică : altminteri ar fi rămas un roman burghez despre doi tineri ce nu-și pot aparține. Abia datorită faptului că Werther este copleșit de măreția universului, că el începe să se teamă că va fi nimicuit de simțirea lui însetată de univers, abia datorită acestor împrejurări pasiunea lui pentru Lotte capătă, pe de o parte, acea greutate, pe de alta, acea tensiune care ridică opera mult mai presus de descrierea monografică a unui eveniment pur psihologic, mult mai presus și de modelul său tehnic : *Noua Heloisă* a lui Rousseau. Explozii ale sentimentului naturii, ca aceea din pasajul citat, nu sînt așadar podoabe și arabescuri frumoase ale operei, și nici mijloace pentru a caracteriza sensibilitatea și firea eroului — cum sînt interpretate de obicei — ci miezul propriu-zis al destinului lui Werther ; ele constituie substanța sufletului său și conținutul pasiunii sale, dragostea cosmică, pentru care Lotte și iubirea pentru Lotte reprezintă doar aplicarea, sau mai curînd limitarea, datorită căreia se prăbușește. A se pierde în univers și a poseda universul concentrat într-o clipă frumoasă : de aici decurge conflictul din pricina căruia se prăbușește Werther. Deoarece clipa îi scapă, nu-i mai rămîne decît pieirea în univers, moartea. Iubita poate declanșa un asemenea deznodămînt fatal numai pentru cine are capacitatea de a trăi universul ca Goethe. Din acest motiv, pasajele în care Werther își exprimă sentimentul universului sînt tot atît de importante ca și tînguiriile lui de dragoste ; în acele pasaje se află temeiul și conținutul propriu-zis al acestor tînguiri de dragoste :

„O mare lume crepusculară zace în fața sufletelor noastre, simțirea noastră se pierde în ea, întocmai

ca și privirea, și ne copleșește dorul, ah ! să ne dăruim ei cu toată ființa noastră, să ne lăsăm sufletul năpădit de întreaga voluptate a unui singur sentiment mare și minunat... și ah ! cînd cele de-acolo devin cele de-aici, totul rămîne la fel ca mai înainte, iar noi stăm în sărăcia noastră, în limitarea noastră, și sufletul nostru tînjește după mîngîierea ce ne-a scăpat pe furiș“.

Acesta este Faust, pornit la vînătoare după clipa cea frumoasă :

*De la dorință trec la desfătări
Și-n desfătări mi-e sete de dorință.*

Acum iată un pasaj care ne amintește textual de *Faust*, fiind cu totul caracteristic pentru sentimentul universului, pentru chinul comun ambelor tragedii :

„Cît de adesea m-a încercat dorul de a ajunge pînă la țărîmul nemăsuratei mări cu aripile unui cocor, ce trecea zburînd pe deasupra mea, de a bea din cupa înspumată a infinitului acea clocoțindă bucurie de a trăi și de a simți pentru o clipă măcar în puterea limitată a pieptului meu o picătură din fericirea ființei ce creează totul în sine și prin sine !“

În *Faust* :

*Și totuși asta-i scrisa noastră,
Simțirea să ne-nalțe spre tării,
Cînd peste noi, în zarea cea albastră,
Răsună cînt de ciocîrlîi ;
Cînd peste brazi și creste povîrnite
Plutește vulturul în zbor
Și peste lunci și lacuri liniștite
Cocorii trec spre țara lor.*

Închei sublinierea concordanței, pe de o parte, dintre Werther și Faust, rezidînd în aceea că amîndoi pierd clipa cea frumoasă, și, pe de alta, dintre Werther și Ganimede, constînd în faptul că amîndoi divinizează clipa frumoasă, prin două pasaje principale extrase din *Suferințele tînărului Werther*, pasaje care vădesc aceeași tensiune :

„Ce este omul, multlăudatul semizeu ? Nu-i lipsesc oare tocmai puterile de care are cel mai mult nevoie ? Iar cînd tresaltă de bucurie sau se scufundă în suferință, nu este el domolit în amîndouă împrejurările, reîntors pe pămînt de conștiința surdă, rece, tocmai cînd năzuia să se piardă în plenitudinea nesfîrșirii ?“

*Avem nevoie de ceea ce nu știm,
Iar ceea ce știm nu ne e de folos.*

Și :

*Ce chiar și presimțite bucurii
Îmi micșorează cîrtitoare,
Și-n schîme ale vieții, mîi,
Îmi stinge-avînturile creatoare.*

Iar acum acel imn minunat, alături de *Ganimede* și de invocația Duhului pămîntului, cea mai grandioasă manifestare la Goethe a cultului tineresc al naturii, a extazului în fața microcosmului și a macrocosmului : sentimentul universului în veșnică acțiune, obligat să-și nimicească, în folosul veșniciei sale, făpturile pe care el însuși le-a născut, sentimentul eului pieritor ce trebuie să poarte povara acestui univers.

„Simțirea plină și caldă iscată în inima mea de natura vie, o simțire care mă îmbăta cu atîta voluptate, a ajuns acum pentru mine un chin de neîndurat, un duh ce mă torturează urmărindu-mă

pe toate drumurile. Cînd, de pe stîncă, îmbrăţişam altădată cu privirea valea roditoare de peste rîu, pînă la coline, şi vedeam cum toate germinează şi izvorăsc în juru-mi, cînd vedeam munţii aceia, înveşmîntaţi de la poale pînă-n vîrf cu arbori stufoşi, toate văile acelea cu nenumăratele lor meandre umbrite de pădurile cele mai încîntătoare, şi rîul domol ce luneca înainte printre şoptitoarele trestii, oglindind norii frumoşi mînaţi încoace pe cer de blînda adiere a serii, cînd auzeam păsările însufletind pădurea, şi milioanele de roiuri de musculiţe dănuiau îndrăzneţe în cele din urmă raze roşii ale soarelui, cînd ultima privire pîlpîitoare a astrului elibera cărăbuşul zumzăitor din iarba lui şi toate cele ce se mişcau în juru-mi, îndreptîndu-mi atenţia spre pămînt şi spre muşchiul ce-şi smulge hrana din stîncă mea dură, spre mărăcinişurile prăvălite pe sterpele coline de nisip, dezvăluindu-mi viaţa intimă, arzătoare, sfîntă a naturii — cum le mai îmbrăţişam pe toate cu inima caldă, cum mă pierdeam în plenitudinea nesfîrşită, şi plăsmuirile magnifice ale lumii fără de sfîrşit se mişcau pline de viaţă în sufletul meu. Mă-nconjurau munţi uriaşi, în faţa mea se deschideau genuni şi se prăvăleau torente, sub mine curgeau rîuri şi răsunau codrul şi muntele. Şi le vedeam trudind şi creînd laolaltă în adîncimile pămîntului, cu toatele nişte forţe de nepătruns.“

Aici, Goethe închină un imn de slavă sentimentului naturii, simpatiei pentru activitatea şi mişcarea universului însufletit — iar această capacitate de a trăi universul ca pe un complex de forţe însufletite pînă în cele mai mărunte aspecte şi întrepătrunderi, pînă la agitaţia musculiţelor şi viaţa muşchiului, această receptivitate şi sensibilitate universală intensă constituie însuşirea funda-

mentală propriu-zisă a lui Werther, nu doar o trăsătură de caracter anexă : că această trăsătură de caracter decisivă îi aparține și lui Goethe ne-o dovedește însăși concordanța citatelor.

Werther se încadrează în seria simbolurilor titanice goetheene, care sînt totodată înmănunchieri ale vieții universale păgîne cu sentimentul modern al eului, ca titan al sentimentului — precum Prometeu este titanul creației, Cezar al faptei, Faust al năzuinței (oricît de paradoxal ar putea să sune caracterizarea lui Werther ca titan), desigur dacă prin titan înțelegem o ființă care caută să depășească și să sfărîme, într-o direcție oarecare, prin indiferent ce forțe și mijloace, limitele omenești ; prin bravadă împotriva puterilor existente, ca Prometeu, sau prin încordarea la maximum a însușirilor date, ca Werther, care încearcă să se scufunde în univers prin simțirea sa, deși este constrîns de îngrădiri omenești, trupești.

Ceea ce aduce nou Werther în cadrul literaturii titanice a lui Goethe este renunțarea tragică involuntară a unui titan al sentimentului la clipa frumoasă. Privit din unghiul de vedere al titanismului, din unghiul de vedere al *caracterului* eroului, Werther se deosebește de Mahomed, de Prometeu, de Goetz von Berlichingen, de Cezar și chiar de Faust prin pasivitatea sa : avem a face cu o tragedie a sensibilității, nu a activității. Prin aceasta, el se apropie de Faust, care ocupă și aici, ca peste tot, locul de mijloc, sau, mai bine spus, constituie sinteza dintre cele două extreme ale naturii goetheene, un impuls creator neîngrădit și un impuls receptiv corespunzător. Faust este înrudit cu Prometeu prin expansiunea activă, iar cu Werther prin expansiunea pasivă. Privit din unghiul de vedere al problemei erotismului, sau al pro-

blemei *destinului* eroului, din unghiul de vedere al raportului față de clipa frumoasă, Werther se deosebește de Faust prin aceea că el se prăbușește datorită *renunțării*, iar Faust datorită *vinii* de a fi nimicit clipa cea frumoasă. Faptul acesta se află în conexiune cu pasivitatea sa. Ca atare, printre tragediile create de Goethe în perioada sa de „Furtună și avânt“, *Suferințele tinărului Werther* este singura în care renunțarea la clipa frumoasă epuizează ea însăși destinul definitiv, întreg al eroului, singura în care conflictul dintre titanism și erotism, dintre universalitate și clipă este decis în favoarea erotismului, în care voința de a posedă clipa învinge năzuința spre infinit. Pentru Mahomed și Prometeu, pentru Goetz von Berlichingen și Cezar, lupta dintre titanism și erotism nici nu există — aceștia sînt numai titani, nu și îndrăgostiți; de asemenea, conflictul respectiv nu există nici în Ganimede, nici în cîntecele de dragoste ale lui Goethe, deoarece acolo vorbește numai îndrăgostitul, cel ce savurează sau divinizează clipa frumoasă. În *Faust*, conflictul există și este decis împotriva clipei umanizate, Faust își jertfește titanismului iubirea. Werther își jertfește iubirii titanismul, ce-i drept involuntar, auto-nimicindu-se.

Biruința clipei asupra impulsului fundamental și a destinului fundamental al lui Goethe de a pătrunde și a năzui mereu mai departe putea fi, în chip natural, doar o criză unică și trebuia să se desprindă din existența lui Goethe printr-o obiectivare unică — în opoziție cu Faust. Dacă, prin conținut, *Suferințele tinărului Werther* înfățișează, mai mult decît toate operele lui Goethe, nu numai o stare sufletească, un sentiment, o însușire sau o formă a destinului, ci, așa cum am spus, o *criză*,

adică o explozie, un conflict iscat de ciocnirea unor impulsuri contradictorii, concentrat într-o trăire unică și rezolvat printr-un destin unic, opera aceasta a devenit și tipul principal al confesiunii goetheene, exemplar pentru modul goethean de a se elibera, prin mărturisirea unei trăiri patologice, de o stare sufletească patologică.

Prin această modalitate momentană, cu caracter de criză, a genezei *Suferințelor tânărului Werther* se explică și deosebirea formei sale față de celelalte opere mai mari create de Goethe în această epocă : între aceste lucrări, *Suferințele tânărului Werther* reprezintă opera cea mai lirică, fiind expresia cea mai directă a eului aflat în mișcare, ca și scrierea cea mai puțin hibridă și mai puțin condiționată de trăiri culturale, cea mai puțin împovărată prin prelucrarea simbolică a unui material livresc. Desigur această autodescriere, această confesiune nu putea fi realizată sub forma unei poezii lirice, deoarece aici nu era vorba de ecoul exterior al unui moment limitat, fie el de bucurie sau de suferință, ci de un conflict, de o tensiune, de o criză, care, pentru a putea fi resimțită în genere ca o criză, trebuia mai întâi să fie extrasă din sufletul poetului, așezată în fața lui, distanțată. Pentru a spune „sînt voios, sînt trist, din pricina primăverii, din pricina apropierii sau a depărtării iubitei, din pricina măreției lui Dumnezeu, ori a patriei mele“ este suficient lirismul simplu, aceste stări sufletești se exprimă de la sine prin cîntec, nu au nevoie de o perspectivă, de o autooglindire. Pentru a spune „am trăit criza asta și asta, m-a doborât cutare și cutare destin“, poetul trebuie să se distanțeze de propria lui stare sufletească, pe scurt, pentru a mărturisi ceea ce a trăit, pentru a se elibera prin confesiune de starea lui sufletească, el tre-

buie să se poată vedea pe sine însuși și dinafară, trebuie să fi devenit imagine, iar un autoportret de acest fel nu va mai putea fi pur liric, ci simbolic, prin însăși preluarea din realitate a unui material în care să se poată modela imaginea, întrucât aici e vorba de o imagine, nu doar de o mișcare lirică. Așadar, fără un material preluat din realitatea înconjurătoare, Goethe n-ar fi reușit să realizeze *Suferințele tânărului Werther* ca o obiectivare a unei *crize*, nu a unei stări sufletești. El n-a vrut să spună : „aceasta este starea mea sufletească“, ci : „datorită cutărei și cutărei trăiri am trecut prin această stare sufletească“ și mai departe : „acesta este destinul unui asemenea caracter !“ Poetul a simțit și a vrut să înfățișeze semnificația eternă a unei crize momentane, valabilitatea generală și necesitatea trăirii sale, mai presus de circumstanța întâmplătoare a momentului, iar pentru aceasta a avut nevoie de un *simbol*.

În precuvîntare, Goethe scrie :

„Tu, suflet bun, care simți avîntul întocmai ca el, caută-ți alinare în suferințele lui și fă-ți din cărticica asta un prieten, dacă, din întâmplare sau din propria-ți vină, nu poți găsi altul !“

Așadar, datorită conținutului și intențiilor sale, Goethe își putea înfățișa această criză numai ca pe o criză și ca pe o spovedanie, nu pur liric, nu numai ca pe o mișcare a eului.

Pe de altă parte, în zugrăvirea unei trăiri atît de momentane, de apropiate, care a rezultat dintr-un impuls unic, dintr-o explozie, poetul nu putea utiliza un simbol care să-l împovăreze cu un material cultural străin, sau să întunece trăirea impulsivă. El nu putea folosi un simbol împrumutat din mitologie sau istorie, deoarece trăirea sensibilității expansive aparținea prea mult

epocii lui, pentru a purta un costum eroic sau istoric. Goethe putea foarte bine, ba chiar trebuia să-și exprime titanismul în simboluri *din trecut* atunci cînd voia să și-l exprime nu liric, ci simbolic: Prometeu, Cezar, Goetz von Berlichingen — în epoca lui, nu găsea nici un simbol pentru așa ceva, nici chiar în Frederic cel Mare, care, în înțelesul titanismului goethean, era totuși o personalitate mai curînd mare, decît titanică. Faust trebuise și el să fie împins la o anumită distanță istorică, deoarece era în primul rînd un titan. Un „titan“ în surtuc albastru și jiletcă galbenă, un titan plămădit din materialul cultural al rococoului n-ar fi fost decît comic — (în curînd acest comic avea să iasă suficient la iveală în fuduliile potentăți contemporani din dramele despre genii ale lui Klinger¹ și Lenz²), dar tot atît de comici ar fi fost, pe de altă parte, un Prometeu, un Cezar, un Mahomed sub înfățișarea unor îndrăgostiți nefericiți, și chiar Faust, care se zbate între ti-

¹ *Friedrich Maximilian Klinger* (1752—1831) — scriitor german, adept al curentului „Furtună și avînt“; a publicat drame (*Gemenii, Furtună și avînt, Damocles* etc.), precum și romanul conceput în zece volume (din care a tipărit nouă) intitulat *Viața, faptele și călătoria în iad a lui Faust*, unde este criticată societatea feudală.

² *Jakob Michael Reinhold Lenz* (1751—1792) — reprezentant și teoretician al curentului „Furtună și avînt“ (*Observații asupra teatrului*, 1772), a publicat două drame — *Majordomul și Soldații* — cu caracter de critică socială, povestiri și versuri. S-a îndrăgostit de Friederike Brion, după ce o părăsise Goethe, și i-a dedicat volumul (apărut în 1835, după moartea lui și a lui Goethe) *Cartea cîntecelor din Sesenheim*. Între Lenz și Goethe au existat în genere animozități, cărora cel dintîi le-a dat expresie și în romanul autobiografic *Fratele din pădure*, oarecum o replică la *Suferințele tînărului Werther*.

tanism și erotism, prezentat ca un cuceritor, nu ca un om care suferă. În dramaturgia clasică a francezilor, Goethe avea sub ochi, ca un exemplu supărător, cât e de nepotrivit să se pună sentimente moderne în gura unor eroi din trecut și să se insuflă eroilor antici lîncedele stări sufletești de tipar rococo. Așadar, dacă pentru latura eroică-titanică a ființei sale, poetul putea folosi numai simboluri din epocile eroico-titanice, excluzînd epoca lui, în care găsea desigur porniri eroice, nu însă — ceea ce-l interesa — chipuri, atitudini, întruchipări eroice, tot astfel, pentru latura critică, sentimentală a ființei sale, putea să ia în considerație, ca material cultural și simbolic, numai actualitatea cea mai apropiată: Goethe nu era un scriitor avînd gustul costumației, care să travestească sentimente moderne în mascarade istorice, de dragul coloritului sau al unei potențări a pitorescului. Atunci cînd a folosit material istoric, cum a făcut-o în *Goetz von Berlichingen* și, mai tîrziu, în *Egmont*, cauza se găsește în faptul că l-a fascinat trăirea culturală ca atare, respectivul factor istoric în sine, artificiiul atractivității prin colorit, prezentat de materialul istoric.

În momentul critic, cînd totul era gata în sufletul său și trebuia să se desprindă de el ca un fruct copt, tînărul Jerusalem cu sinuciderea sa i-a oferit simbolul potrivit pentru a întruchipa acțiunea, în care trebuiau să se obiectiveze sentimentele și trăirile. Firește, Goethe nu avea nevoie din capul locului de un asemenea simbol pentru a deveni purtătorul trăirii sale intime: poetul dispunea de eul său, căruia urma doar să-i dea un nume, iar forma fericită sub care eul său putea să se manifeste în chip propriu și totodată străin nu ar fi cerut un imbold dinafară. Dar eul

său nu ar fi fost suficient pentru a încheia o acțiune și pentru a transforma artistic potența interioară într-o realitate concretă, i-ar fi repugnat să inventeze pur și simplu o încheiere cum este moartea lui Werther; după ce se limitase de la început la costumul și la mediul său, pînă în amănunte, poetul ar fi cutezat anevoie, prin simplă invenție, să facă un pas atît de îndrăzneț dincolo de realitatea dată a autoportretului său, cum este încheierea constînd în sinucidere. Lucrul acesta nu putea să nu-i apară ca forțat și teatral: în Germania de-atunci sinuciderea nu era un eveniment oarecare, aproape banalizat prin sute de notițe apărute zilnic în gazete, ci o monstruozitate ce depășea granițele lumii obișnuite, un pas în domeniul groazei și al tragismului, care descumpănea toate inimile. Da, sinuciderea era pe atunci un pas în afara cercului rococo, în afara mediului epocii, pînă într-o lume a tragismului și a eroismului, socotit ca aparținînd numai dispărutelor evuri clasice sau barbare; o asemenea faptă era ceva pe măsura unor naturi și destine ca Brutus și Cato, către care te puteai înălța din depărtare și îngrozi à la Klopstock, dar în afara sferei realității sau a verosimilității actuale — la rigoare, sinuciderea putea fi admisă ca existînd pe undeva în lumea mare, precum în *Emilia Galotti*¹. Un scriitor, care, pe atunci, ar fi încheiat din proprie invenție, înainte de moartea lui Jerusalem, povestea unei iubiri nefericite din vremea lui printr-o sinucidere, ar fi făcut aceeași impresie, de ceva aventuros și exagerat, ca și un

¹ Acțiunea tragediei lui Lessing se petrece la o oarecare curte italiană. Răpită de prinț în ziua nunții, Emilia, pentru a evita dezonoarea, cere tatălui ei s-o străpungă cu pumnalul.

autor de astăzi, care ar încheia un roman normal, inspirat din mediul contemporan și cu o construcție naturalistă, trimițându-și eroul, un tânăr din păturile mijlocii, cu o simțire corespunzătoare și cu maniere de om de lume, în pădurea Grunewald¹, ca să adune o bandă de tâlhari, din pricină că n-a putut obține mâna unei fete.

Cu alte cuvinte, fapta tânărului Jerusalem a fost o lărgire a posibilităților contemporane, o lărgire a mediului, a veșmîntului, a galeriei de chipuri și, mai înainte de toate, a registrului de simboluri de care Goethe trebuia să țină seamă. Oroarea produsă de faptă a derivat nu numai din senzația iscată în jurul unui caz singular, ci și din sentimentul surd că tihnitele limite ale rațiunii burgheze au fost extinse, datorită acestui caz, pînă în regiunile iraționalului și ale patetismului, dacă nu chiar nimicite; lumea îngustă, limitată a fost cuprinsă de groaza că ordinea burgheză este zguduită. Din acest punct devine clar ce a trebuit să însemneze atunci pentru Goethe moartea tânărului Jerusalem: acum, dînd acțiunii o încheiere reală, așa cum o făcea posibilă, ba chiar aproape necesară pasiunea sa supraburgheză, poetul rămînea în cadrul epocii sale, în veșmîntul său. Ceea ce, înainte de moartea lui Jerusalem, ar fi putut să pară un final de un romantism exaltat, poate chiar o propagandă nelegiuită a unui spirit libertin, a apărut după sinucidere ca o reflectare motivată cu măiestrie, emoționantă, pregătită într-un chip zguduitor, a unei întîmplări înfricoșătoare, dar reale, care continua să taie respirația tuturor. Pentru public și pentru Goethe, moartea lui Werther și a lui Jerusalem au avut o semni-

¹ Pădure de pini din sud-vestul Berlinului, pe malurile râului Havel.

ficație exact opusă. Pentru public, întreg romanul era numai o pregătire, o fundămentare a îngrozitoarei întâmplări. Goethe a fost considerat autorul de talent, care a făcut întâmplarea senzațională a anului — sinuciderea lui Jerusalem — plauzibilă, inteligibilă omeneste și totodată a explicat-o, astfel că ea a devenit punctul culminant al unei emoționante povești de dragoste. Pentru Goethe, sinuciderea n-a fost decît un prilej simbolic, creator de simboluri, prilejul de a-și rotunji și încheia propria-i poveste patetică de dragoste.¹ Publicul pornea de la moartea lui Werther, ca de la un material exterior povestirii și încă senzațional, Goethe pornea de la suferință, de la suferința sa, pentru care moartea este un final mai mult de tehnică literară, decît intim. Ceea ce-l interesa pe Goethe la Werther s-ar fi putut spune și printr-o încheiere în genul lui Tasso, printr-un final fără caracter senzațional: *romanul*, nu *opera catare* avea nevoie de un asemenea final. Se ridică întrebarea dacă *Suferințele tînărului Werther*, așa cum există ele, ar fi avut același succes de masă și în cazul că terenul n-ar fi fost pregătit de senzația materială, pe care publicul larg a crezut că îl regăsește romanțat în scriere. Desigur, interesul material a pregătit treptat, treptat simțirea,

¹ „Deodată am primit însă vestea morții lui Jerusalem..., și în acel moment planul lui *Werther* a fost găsit, întregul s-a încheiat și a devenit o masă compactă, aidoma apei dintr-un vas, gata să înghețe și să se preschimbe în gheață solidă îndată ce o clatină puțin. Eram cu atît mai preocupat să rețin acest cîstig ciudat, să-mi reprezint și să realizez în toate părțile ei o operă cu un conținut așa de însemnat și de divers, cu cît ajunsesem iarăși într-o situație dificilă, ce-mi micșora speranțele și nu-mi prevestea decît mîhniri și necazuri.“ (Poezie și adevăr.)

făcînd-o aptă să recepteze minunea sufletească și de limbă poetică, adevăratul conținut goethean, cucerirea de noi provincii ale gustului și ale sensibilității, reprezentate de *Suferințele tînărului Werther*. Dacă Napoleon a citit opera de șapte ori, iar în campania din Egipt n-a uitat de ea, ceea ce l-a captivat n-a fost senzația materială, de care probabil că nici nu știa, ci simțirea înrudită a unei inimi înzestrată cu porniri ce tindeau să răzbată spre univers, expansive, exaltate, capabile de elanuri nemăsurate : în plăcerea pe care lectura romanului *Suferințele tînărului Werther* i-a procurat-o lui Napoleon nu se află nimic paradoxal, căci tînărul Napoleon era un exaltat titanic, ca și autorul operei și el va fi simțit la acesta ceva ce nu putea simți la *nici unul* dintre contemporanii săi, anume un suflet ce spărgea tiparele societății, un suflet originar cosmic, întocmai ca al său. Dar pentru masele largi, premisa succesului sinuciderii lui Werther a fost cu siguranță senzația materială produsă de punctul de plecare al interesului, sinuciderea lui Jerusalem. Lui Goethe, fapta lui Jerusalem i-a oferit posibilitatea realizării unui mare final patetic în veșmîntul epocii lui, i-a îngăduit să aleagă ca suport simbolic al trăirii sale un contemporan, fără a depăși limitele a ceea ce era verosimil pentru epoca sa. Prin moartea lui Jerusalem, aceste limite fuseseră lărgite pînă în punctul spre care Goethe trebuia să înainteze, să se extindă, datorită propriilor sale nevoi sufletești.

Este instructiv uneori să nu consideri forma dată a unei mari opere literare ca pe ceva pur și simplu dat, ci să te întrebi de ce a fost aleasă această formă și nu alta, să cauți a afla dacă ea este întîmplătoare, ori fundamentată și necesară prin trăirea scriitorului.

De ce trăirea wertheriană nu s-a putut exprima printr-un lirism pur și izolat, ci a avut nevoie de o mijlocire simbolică s-a arătat mai sus. Această trăire a fost o criză, și anume o criză învinsă, nu o experiență unitară în sine, nu un sentiment : conținutul trăirii a fost un conflict, iar un conflict ca atare nu poate deveni lirică pură, chiar dacă sentimentele a căror ciocnire duce la conflict, momentele a căror succesiune se transformă în conflict pot să devină fiecare în parte poezie lirică ; astfel, Goethe a cîntat în poezii lirice cucerirea și pierderea iubitei, ca stări sufletești (adesea stări sufletești multilaterale și neunitare) de fericire și de tristețe, dar nu desfășurarea cuceririi și a pierderii, nu trecerea, criza prin care cucerirea devine, trebuie să devină pierdere. În orice caz, lirica goetheană, exprimînd mișcarea nemijlocită a sentimentului (ceea ce am putut distinge, după ce poetul a răzbătut spre el însuși la Strassburg, ca lirică a *devenirii*, deosebită de lirismele distanțatoare ale *existenței*), nu este o formă aptă pentru descrierea unei crize. Întîlnim, desigur, în literatura universală mai multe cicluri lirice, al căror conținut și chiar obiect constă nu doar în momente ale simțirii, ci și în conflicte și crize : în acestea, însă, o succesiune densă de momente separate sînt concentrate într-un întreg, iar, pe deasupra, uneori se realizează și o distanțare simbolică prin introducerea în poezie a celui „tu“ care creează conflictul, prin prezența cu caracter epic sau dramatic a celui tu, care în lirica goetheană acționează numai orientativ, ca adresant, în afara poeziei, evocat în poezie, dar nu părtaş. Mă gîndesc aici înainte de toate la Amor din *Vita nuova* a lui Dante, la Tînrul și Doamna din sonetele lui Shakespeare, la Îngerul din *Preludiu la covorul*

vieții de Stefan George. Așadar, zugrăvirea crizei lui Werther poate fi imaginată ca un ciclu de poezii, dar desigur nici o formă nu putea fi mai departe pentru tînărul Goethe din perioada lui de „Furtună și avînt“ decît rotunjirea ciclică a fluxului și refluxului unor sentimente furtunoase ; această formă n-o întîlnim niciodată în epoci și la oameni caracterizați de o exaltare sentimentală explozivă și dezlănțuită, ci în epoci și la oameni stăpîniți de pasiuni arzătoare, dar, totodată și mai ales, reținute. S-a mai adăugat faptul că misiunea specială a lui Goethe consta atunci în descătușarea forțelor sale vitale de piedici de tot felul, în vreme ce menirea autorilor de cicluri a constatat întotdeauna în încătușarea forțelor dezlănțuite. Cum ar fi putut, așadar, Goethe, abia eliberat din cușca raționalismului, să se ferece voluntar într-un ciclu ! Mai tîrziu a făcut-o, însă atunci menirea lui era să-și concentreze și să-și salveze forțele, să creeze un nou ideal al formei. Dar cum s-ar fi potrivit pentru obiectivarea crizei specifice a lui Werther forma dramatică ?

Goethe își obiectivase de repetate ori titanismul anume în această formă : lupta sa împotriva lumii. În *Faust* înfățișase dramatic chiar și un conflict intim. Drama era forma ce i se impunea cu precădere întotdeauna, datorită farmecului exercitat de Shakespeare. De ce pentru conflictul wertherian n-a ales o tratare dramatică ? Scriitorul avea desigur sentimentul că aici nu era vorba în primul rînd de fapte, de acțiune, așadar de un nerv dramatic, ba nici măcar de întîmplări. Conținutul era dat de suferințele lui Werther, nu de moartea lui Werther ! Sufletul trăirii lui Werther, sufletul erotismului lui Goethe în genere era simțire, exces al sensibilității, iar conflictul însuși consta într-o

ciocnire *interioară* între excesul sentimentului și îngrădirea în care trebuia să se manifeste în afară și să abordeze o altă ființă : Werther se duce la fund datorită faptului că este ferecat în el însuși, că trebuie să se limiteze numai la sine, că este forțat să se închidă în sine. Să se compare cu această situație a lui scrierile dramatice în care Goethe a întruchipat *titanismul* : Prometeu, Cezar, Goetz von Berlichingen ies din ei înșiși, din cauza expansiunii voinței lor ei intră în conflict cu forțele externe, atacă sau se apără, forma și pecetea existenței lor constă în opoziția activă împotriva unui noneu, soarta lor rezidă în lupta cu lumea, o luptă victorioasă sau una fără succes. Cu fiecare pas, tensiunea îi scoate din ei înșiși, nu-i împinge în ei înșiși ca pe Werther, care, la primul contact negativ și fatal cu norocul, se prăbușește. Așadar, însăși scena conflictului wertherian este forul său interior, în vreme ce scena conflictului titanic este lumea. Faust, chiar dacă înrudit cu Werther prin interiorizarea sa excesiv de sensibilă, este suficient de înrudit și cu Prometeu, Goetz von Berlichingen, Cezar, ca un ins de o forță *titanică*, înzestrat cu o voință expansivă, pentru a nu se sufoca din cauza sentimentului său, ci de a-l expulza în lumea reală.

Din aceleași motive, datorită cărora s-a opus simbolizării în formă dramatică, trăirea wertheriană a evitat și o tratare pur epică, povestirea romanească simplă : căci și narațiunea presupune în primul rând o precumpănire a întâmplărilor, în orice caz cere ca destinul interior să se manifeste prin întâmplări și evenimente. Dacă în dramă caracterul eroului reprezintă centrul de la care trebuie să pornească acțiunea vizibilă, iar eroul dramatic presupune de la bun început existența

unei activități, eroul de roman poate fi și pasiv, fără ca sensul narațiunii să fie periclitat. Căci, dacă ne întoarcem la originea sufletească și istorică a celor două genuri, ce le conferă totodată și legile interne diferite : drama a rezultat din reprezentarea nemijlocită, jucată pe scenă, a unei acțiuni, care presupune cu necesitate un om activ — a acționa însemnează a ne situa într-un raport activ față de ceva dinafara noastră. O narațiune însă nu presupune apriori prezența vizibilă a unui om activ, originea ei se află în relatarea a ceva ce s-a întâmplat : principalul este întâmplarea ce-a avut loc. Dar întâmplarea poate fi tot atât de bine ceva ce i s-a întâmplat cuiva, ceva ce-a pățit cineva, ca și ceva ce a făcut cineva. În vreme ce o dramă nu se poate produce dacă nu există un om activ, o povestire, adică o relatare poate rezulta foarte bine dacă a avut loc cine știe unde ceva, dacă deci în ea se petrece ceva, fără a fi nevoie de un om activ, căci întâmplări se pot petrece și cu un om pasiv.

Din acest unghi de vedere, trăirea wertheriană, eroul însuși, cu sensibilitatea lui pasivă, se potrivea mai bine unei tratări narrative decât uneia dramatice. Dar, firește, obiectul crizei wertheriene a lui Goethe era prea sărac în întâmplări propriu-zise, pentru a fi dezvoltat în forma unui roman pur : el consta în lupta interioară a unor sentimente, care duce în cele din urmă la o descărcare exterioară, aceasta din urmă fiind de fapt singura cu valoare de eveniment. Sînt oare sentimentele ceva ce poate fi povestit, ceva ce poate deveni obiect al unei relatări ? Nu. Doar ceea ce rezultă din sentimente, din stări sufletești — căci acestea sînt sentimentele — poate duce la acțiune sau, cel puțin, la o întâmplare. Stările sufletești pot fi doar

exprimate, acțiunile se reprezintă sau se narează, întâmplările doar se narează. Primul caz constituie originea formei lirice, al doilea originea celei dramatice, al treilea originea formelor epice. Între ele există forme tranzitorii și mixte, atunci când, de exemplu, un om de acțiune își exprimă sentimentele, ca Faust, sau când o stare sufletească duce la evenimente ce pot fi relatate, ca în *Suferințele tânărului Werther*. În primul caz se poate vorbi de o dramă lirică, în al doilea de un roman liric. Și nu este întâmplător faptul că drama lirică a lui Goethe îl are ca erou pe titanul său, adică pe omul său *activ* cu o trăire interioară excesivă, iar romanul liric pe omul său *pasiv* cu o trăire interioară excesivă — ambele opere au rezultat dintr-o necesitate lirică, și numai datorită simbolizării necesare a acestor stări sufletești, care au dus la conflicte și crize (devenind așadar prin aceasta inapte pentru o exprimare pur lirică), la o încrucișare cu acțiunea și întâmplarea, *Faust* a devenit dramă, iar *Suferințele tânărului Werther* narațiune. În *Prometeu* sau în *Goetz von Berlichingen*, prima necesitate n-a fost o descărcare sentimentală, ci expansiunea unor forțe de tensiune active — nu exprimarea unor stări sufletești, ci întruchiparea unor voințe.

Am confruntat trăirea wertheriană, privită sub aspectul conținutului, cu diversele forme virtuale în care s-ar fi putut încorpora. Am văzut că nu putea fi încorporată într-o formă pur lirică, fiindcă nu era un moment și o stare sufletească pură, ci o criză. Forma dramatică nu i se potrivea; din cauza pasivității eroului și a caracterului pur intim al destinului acestuia, din cauza lipsei de acțiune. Pentru epica pură era de asemenea inaptă, din cauza lipsei de întâmplări, din cauza precum-

pănirii stărilor sufletești interiorizate. În felul acesta, conținutul wertherian ne apare într-o anumită măsură ca fiind circumscris unei forme mixte, narațiunii lirice : era vorba de exprimarea unor stări sufletești, a căror soluționare și al căror deznodământ s-au produs printr-o criză, așadar printr-o întâmplare ce putea fi povestită. Totuși, mijlocul artistic, prin care se putea realiza cel mai bine amalgamarea celor două tehnici, lirică și narativă, care satisfăcea cel mai bine cerința primară, anume de a exprima stări sufletești, și pe cea secundară, de a relata un eveniment, era forma epistolară.

Această formă, ca gen dat pentru un roman sentimental, pentru exprimarea sentimentelor și a stărilor sufletești trăite de doi îndrăgostiți, pentru desfășurarea sau analiza unor întâmplări care rezultă esențialmente dintr-o dizarmonie interioară, cîștigase o adeziune și o importanță europeană datorită *Noii Heloise* a lui Rousseau. Datorită mai ales lui Rousseau (deși nu el este ctitorul) romanul epistolar fusese legitimat ca un gen de sine stătător și-și sărbătorea triumful în literatura europeană, cam în același timp cu romanul însoțit de glose umoristice, pe care-l inițiasse Sterne, cu al său *Tristram Shandy*¹. Ambele opere își datorează originea și succesul eliberării, afinării sentimentului, a vieții interioare sentimentale, care fusese veacuri de-a rîndul stingherită de către raționalism sau mereu apăsată, oprimată prin cătușele religioase. Căci nici iluminismul, nici bisericile nu aveau ce face cu sen-

¹ Prozatorul englez iluminist Laurence Sterne (1713—1768) a realizat, prin *Viața și opiniunile lui Tristram Shandy-gentleman* (1759—1767) un roman picaresc, în care parodiază cu umor ascuțit romanul iluminist tradițional.

timamentul independent, și amîndouă se îngrijeau de oprimarea lui: iluminismul în scopuri raționale, de dragul cercetării și utilizării limpei a lumii, bisericile, pentru a nu lăsa cîmp de afirmare, împotriva legilor și a misteriiilor lor, nici unui fel de individualism și subiectivism (căci ambele descătușau și stimulau sentimentul). Abia cînd din ideile iluministe s-au dezvoltat noile idei și tendințe liberale și umaniste, abia cînd simpla simțire și viață sentimentală au cîștigat o valoare umană independentă față de gîndire și credință, îndeosebi datorită profetismului lui Rousseau, abia atunci sentimentul eliberat, simțirea descătușată au început lupta pentru a găsi forme de expresie independente, fixări și genuri literare proprii — și nu este întîmplător faptul că profetul reîntoarcerii la omul înzestrat cu o simțire primară, descoperitorul naturii, apărătorul subiectului împotriva societății, este în același timp și autorul primului roman sentimental european. De ce povestirea izvorîtă din sentimentalitate a dus aproape în chip necesar la romanul epistolar voi arăta la analiza *Suferințelor tîndrului Werther*.

În vreme ce, ca profet al emancipării sentimentului, oferea și un nou gen, care s-a alăturat cu drepturi egale genurilor preluate de către raționalism de la antici, în vreme ce crea un recipient, în care sentimentul eliberat se putea extinde în veșmîntul întîmplărilor, Rousseau îi pune la dispoziție și poetului german al noii plenitudini sufletești independente, eliberate, un model tehnic, înlesnindu-i exprimarea crizei, într-un mod similar cum teoria lui Herder îi mijlocise în perioada de la Strassburg răzbaterea spre propria-i plenitudine vitală. Desigur, și fără Rousseau modul deosebit al trăirii wertheriene a lui Goethe

ar fi ajuns la forma romanului epistolar liric, după cum Goethe ar fi răzbătut spre el însuși chiar și fără Herder, dar aceasta s-ar fi făcut cu mai mare zbucium, căutări și dibuiri, cu un consum de forță propulsivă proaspătă care, altminteri, a putut fi îndrumată direct în opera însăși. Născocirea de noi genuri nu a fost menirea lui Goethe, iar abordarea eronată a tehnicii putea să împiedice desăvârșirea proiectelor celor mai pre-sante, cum s-a întâmplat cu *Mahomed* și chiar cu *Prometeu* care, ca drame, au rămas numai în stare de fragmente, Goethe văzându-se în cele din urmă constrâns să facă din impasul său dramatic o virtute lirică, numai pentru că, ademenit de Shakespeare, a vrut să înghesuie, din capul locului, într-o formă dramatică ceva ce conținea o masă de elemente lirice prea mare pentru a se lăsa prelucrată pe deplin într-o acțiune pur faptică. Mai cu seamă într-o perioadă „culturală” cu multe modele și genuri existente la îndemână și cu ispita corespunzătoare de a experimenta, nu se poate accepta de la bun început că un conținut stăruiitor va recurge de la sine la mijlocul ce i se potrivește, pentru a deveni un corp viabil. Probabil că fără *Noua Heloîsă* ar fi rezultat totuși o oarecare scriere (poate fragmentară) despre trăirea wertheriană a lui Goethe, dar o operă ca aceea pe care o avem în romanul epistolar despre suferințele tânărului Werther n-ar fi existat : nici un alt gen nu ar oferi un mijloc artistic atât de corespunzător pentru exprimarea respectivului conținut sufletesc, ca romanul epistolar.

Care sînt însușirile speciale ale romanului epistolar ? Prima : scrisoarea este mult mai puțin riguroasă decît o formă artistică fixă ; prin originea ei, scrisoarea nu se limitează la o relatare

pură, ca narațiunea, sau la exprimarea pură a unei stări sufletești de moment, ca un cântec sau ca un imn. Prin origine, ea poate fi și una și alta, poate comunica o întâmplare și poate exprima starea sufletească a cuiva : așadar, scrisoarea are, ca gen chiar, însușirile epice și lirice necesare pentru zugrăvirea unei trăiri wertheriene. Ca atare, nu e legată nici de o anumită formă temporală, de trecut sau de prezent, ca narațiunea sau poezia lirică. Narațiunea aparține întotdeauna trecutului, iar când în unele povestiri se folosește prezentul, cu scopul de a se da mai multă viață relatării, procedeul este retoric, ceea ce însă nu schimbă nimic din faptul că cele povestite (fie ele cât de pline de viață) s-au petrecut mai înainte ; dimpotrivă, în poezia lirică se exprimă întotdeauna o stare sufletească actuală, iar formele de trecut, pe care le poate conține, comunică numai cauze ale stării sufletești prezente, precum și piedici ce i s-au opus. Nu formele gramaticale sînt elementul decisiv pentru forma temporală în care se situează o operă, ci punctul de vedere al autorului în momentul conceperii ei. O narațiune este concepută întotdeauna dintr-o perspectivă de ansamblu asupra unei întâmplări trecute reale sau imaginare, o poezie lirică este expresia unui eu captiv în el însuși, așadar în prezentul său. O scrisoare însă poate vorbi despre lucruri străine, trecute, ca și despre un eu prezent — ea nu este dependentă de nici un punct de vedere temporal. În genere, scrisoarea, ca gen, nu se supune unei legi derivate dintr-o distanță *temporală* (sau din lipsa de distanță) ca narațiunea și poezia lirică, ci dintr-o distanță *spațială* ; mijloacele scrisorii sînt condiționate nu numai de o primă sau o a treia persoană, al căror trecut îl relatează, sau de o primă

persoană, a cărei stare sufletească o exprimă — ci de o a doua persoană, *tocmai* de o a doua, căreia i se adresează și care se află la distanță. Relația dintre eul care povestește sau se exprimă și acel tu care recepționează se înscrie din capul locului printre condițiile formale ale scrisorii. În această privință, corespondența prezintă o paralelă cu genul dramatic. Persoana a doua — tu — este inclusă în forma însăși, exprimarea devine posibilă abia datorită unui interes viu existent între un „eu” și un „tu”, între cineva care vorbește și cineva care ascultă — un interes care nu este propriu nici genului narativ, nici celui liric : publicul presupus de povestitor nu trebuie implicat în povestirea însăși, ca cel „tu” căruia i se adresează scrisoarea, acest public nu este un factor decisiv în povestire ; un public nu hotărăște altceva decât faptul că autorul povestește, adresantul însă decide și *cum* se exprimă corespondentul său.

De asemenea, în *poeziile* care sînt adresate cuiva, așadar îndeosebi în ode, aspectul distinctiv constă în aceea că nu se ține seama de la bun început de voința unui tu de a asculta cele exprimate, acel tu este gîndit doar ca un factor pasiv, în vreme ce o scrisoare este ocazionată, condiționată și influențată exclusiv de audierea ei de către un tu. Pentru a se stabili legile genurilor este necesar să ținem seama întotdeauna de originea lor. O poezie rezultă din nevoia poetului de a se descărca de un sentiment, indiferent în ce direcție, indiferent dacă ajunge la un tu, la un altul, sau răsună în gol. O scrisoare este redactată, fiindcă un altul, un tu vrea să *asculte* : așadar acel tu este într-o anumită măsură coautor ; influența acelui tu decide tonul și distanța, intensitatea și structura unei scrisori, exercită o cu totul altă

acțiune decît cel căruia îi e adresată o odă. O odă nu e decît adresată cuiva, o scrisoare este redactată pentru cineva și în funcție de cineva — pe scurt, scrisoarea nu-și are originea într-o stare sufletească sau într-o întîmplare, ci într-o stare sufletească sau o întîmplare plus o relație.

Ce rezultă pentru romanul goetheean din aceste condiționări speciale? În primul rînd se clarifică ce profituri a putut trage Goethe pentru romanul său din elasticitatea formei epistolare. Vorbind despre stările pasionale, despre reflexiunile cu caracter general și despre întîmplările tînărului Werther, scriitorul n-a avut nevoie să modifice mereu optica cititorului — pentru toate aceste trei modalități de expresie scrisoarea era un vehicul la fel de potrivit. Prin esența ei, scrisoarea admite cînd exprimarea lirică a unui sentiment prezent, cînd relatarea narativă a unei întîmplări trecute; nici un alt gen nu ar fi tolerat așa ceva, orice alt cadru, în afara romanului epistolar (de exceptat poate cadrul încă mult mai liber al jurnalului), ar fi impus o continuă modificare nu numai a timpului și a tempoului, ci și, mai ales, o continuă schimbare a poziției povestitorului, deci și a cititorului, o permanentă deplasare a perspectivei, ceea ce ar fi făcut imposibilă realizarea unei unități riguroase, fragmentînd cursul întîmplărilor și a sentimentelor. Da, în orice altă formă decît aceea aleasă de Goethe s-ar fi anulat în chip necesar pînă și continuitatea personajului, de vreme ce *eu* și *el* ar fi trebuit să-și alterneze mereu rolurile. Doar la sfîrșit, ca o introducere a episodului morții, Goethe s-a văzut obligat să treacă de la mărturisirea directă a eroului la relatarea pură, iar această unică spargere a tiparului este de cel mai mare efect. Dar și această spargere a

tiparului și-ar fi pierdut efectul, dacă s-ar fi repetat de mai multe ori în cadrul istorisirii ; numai *forma epistolară* a făcut posibilă coeziunea atît a părților lirice, cît și a celor epice, a îngăduit modificarea firească a timpurilor și a tempoului, descărcările explozive ale sentimentelor și realitatea pură, imnurile despre măreția lui Dumnezeu și descrierea aptitudinilor gospodărești ale Lottei ; prin unicitatea personală a autorului epistolelor, Goethe a obținut o dată pentru totdeauna o unitate interioară, o continuitate, care i-au dat în amănunte, mai mult decît orice altă formă, o libertate mai mare în ceea ce privește dezvoltările și concentrarea, stăruința asupra unor detalii, digresiunea : pretutindeni în centrul fiecărei scrisori, fie ea doar un bilețel informativ sau un imn, se află aceeași atmosferă și aceeași prezență personală, în vreme ce o narațiune, chiar cu un erou unic și cu o acțiune unică, s-ar fi aflat mereu în pericol ca, la orice digresiune, eroul și acțiunea să fie uitate. Cînd povestitorul este în același timp și erou, toate lucrurile ce intră în domeniul său, sau în al căror domeniu se pierde, răzbat o dată cu el.

Acesta este avantajul adus de romanul epistolar. Acest profit aparține, desigur, și narațiunii la persoana întâi. Dar romanul epistolar oferă scriitorului, în afară de unitate și libertate, încă un avantaj, pe care narațiunea la persoana întâi nu-l are și care s-a dovedit de mare preț în înfățișarea crizei wertheriene : posibilitatea de a exprima exploziile pasionale ale sentimentului în chip *direct* și totodată ca *văzute*, ca obiective ; datorită acestei posibilități, lirismul pur este epicizat, fără a-și pierde din caracterul actual, părțile lirico-

imnice, substanța propriu-zisă a operei, se leagă organic și fără lacune cu părțile narative, sînt aduse în aceeași zonă și aceeași atmosferă. Această fericită dualitate a formei epistolare se datorează tocmai acelui „tu“, acelui plus de relație care îi e implicat. Un roman la persoana întii nu poate decît să înșiruie succesiv narațiuni pură și lirică pură, dar lirica sa nu dispune niciodată de distanța pe care o conferă întotdeauna forma epistolară datorită unui tu latent. Romanul la persoana întii nu presupune o altă persoană unică, un adresant, care vede și judecă stările sufletești exprimate.

Dar cine este în *Suferințele tînărului Werther* acel tu, cine este prietenul imaginar căruia îi sînt adresate scrisorile lui Werther ? Cine vede suferințele lui Werther totodată din exterior, dar și cu o participare personală care poate fi obținută și din partea publicului, dar nu e presupusă cu anticipație ? Căci menirea acestei opere de artă, ceea ce o ridică mai presus de exprimarea materială a sentimentelor, pe care ar fi putut-o mijloci și niște scrisori concepute ca o formă de comunicare firească, obișnuită, care face ca scrisorile lui Werther să devină, spre deosebire de cele ale lui Goethe, o formă artistică, rezidă în aceasta : izbucnirile sentimentale ale lui Werther, izvorînd atît de direct dintr-un for interior, apar totodată și ca forme ale unei vieți văzute dinafară ; clipa, al cărei captiv este Werther, apare pentru acel tu fictiv și ca un fapt încheiat, desprins, soluționat, pe scurt ca o existență transfigurată artistic. Iar noi, în calitate de cititori, introduși în sfera de suferință a celui ce suferă, captivați de moment, confundați cu Werther care se mărturisește ca eu, dar totodată părtăși la perspectiva fictivului

„tu“, care îngăduie o contemplare finită implicată corelativ în forma epistolară, vedem suferințele lui Werther totodată din interior și din exterior, ca niște trăiri și în devenire și încheiate, ca o mișcare ce ne smulge cu sine, dar și ca o plăsmuire calmă, ca o realitate și, în același timp, ca o aparență ! Însă tocmai această stare sufletească a fost necesară, pentru ca *Suferințele tânărului Werther* să poată fi scrise, pentru ca Goethe să creeze din forma naturală a relațiilor sale cu Lotte Buff forma artistică a suferințelor lui Werther. Acel tu fictiv, căruia îi scrie Werther — simbolul lui Goethe ca erou al unei trăiri dureroase — nu este nimeni altcineva decât Goethe însuși (indiferent pe cine-l va fi înțeles scriitorul), dar Goethe ca un contemplator eliberat, detașat de criza sa cea mai periculoasă, Goethe care putea să se vadă pe sine însuși, ca de pe altă planetă, care putea să-și rotunjească, să-și delimiteze, să-și judece propria trăire, fără ca prin aceasta să fie mai puțin același Goethe, care era pe de-a-ntregul acesta și știa pe de-a-ntregul, din interior, ce însemnează suferințele lui Werther. Un zeu îi îngăduia să spună ce suferă, adică îi dădea mijloacele să-și facă totodată *văzute*, actualizate suferințele.

Cu acest exemplu, am vrut să arăt pînă în amănunte de ce pentru cazul respectiv, pentru modul suferinței sale, Goethe nu avea la îndemînă nici un alt mod de a spune atît de potrivit ca forma epistolară, de ce s-a constituit aici, dintr-o formă de exprimare uzuală pentru el (mă refer la forma naturală, ca mod de exprimare dat de chiar viața empirică) și o nouă formă artistică, adică o salvare prin creație.

Trăirea wertheriană și opera ce-o exprimă constituie în viața tânărului Goethe, înainte de călătoria în Italia, punctul interior culminant și, poate, cea mai importantă cotitură pentru economia forțelor sale spirituale. *Suferințele tânărului Werther* reprezintă cea mai mare operă literară terminată din prima jumătate a vieții sale : căci, chiar dacă unele planuri și fragmente, ca *Prometeu*, *Mahomed* și, în primul rînd, *Urfaust*, depășesc romanul ca forță și concepție, toate acestea au rămas doar simple fragmente, iar în artă nu contează proiectele, ci operele terminate. Chiar dacă în unele puncte din opera anterioară a lui Goethe raza vieții sale răzbate mai sus decît nivelul general al *Suferințelor tânărului Werther*, de exemplu în *Ganimede*, în oda *Prometeu* și în *Cîntecul lui Mahomed*, în monologul lui Faust și în dialogul cu Duhul pămîntului, totuși cît de mult a reușit el să capteze într-o creație întreaga masă a naturii sale agitate, să domine întreaga plenitudine a pasiunii sale — și ce pasiune ! De lucrul acesta, Goethe și-a putut da seama abia după ce a terminat romanul : căci pe *Faust* îl purta cu el mai departe, ca pe un freamăt de talazuri încă neîncheiat, stăruitor, scoțînd cînd și cînd din el cîteva torsuri pline de forță, dar cu sentimentul că aici continuă să aibă înainte-i o povară și o datorie, nu o eliberare.

Pentru el, *Suferințele tânărului Werther* au însemnat, dacă nu planul cel mai vast și perspectiva artistică cea mai cuprinzătoare, în orice caz cercul cel mai larg pe care l-a acoperit pînă acum eficiența sa ca scriitor, tot astfel cum trăirea werthe-

riană i-a indicat amplitudinea forței sale de tracțiune sufletească : în această trăire, titanismul său fusese supus într-adevăr la proba cea mai priemjdioasă de către erotism, în care poetul recunoștea și domina cel mai mare pericol aflat în calea *năzuinței* sale. Prin *Suferințele tânărului Werther*, Goethe obținuse victoria decisivă a puterii sale creatoare chiar și asupra celei mai sălbatice furtuni a inimii. Perioada de după *Suferințele tânărului Werther* (oricâtă neliniște și tensiune interioară l-ar mai fi stăpînit pe scriitor) se caracterizează printr-o încredere nezdruincată în forța proprie, prin credința în clarificarea definitivă a destinului său — un sentiment diferit de mîndria titanică tragică sau eroică, ori de temeritatea creatoare din perioada prewertheriană. Goethe nu s-a temut niciodată de prăbușire, deși se gîndea la ea — „cu mine n-o să se termine bine“ spune el odată — dar după *Suferințele tânărului Werther* nu mai credea în posibilitatea prăbușirii sale, iar în mijlocul perioadei de chinuri trăite din pricina lui Lili, de neliniști și șovăieli pe planul tuturor relațiilor sale, nu l-a mai părăsit niciodată certitudinea instinctivă că nu îi este dat să se prăbușească. Treptat, intensul sentiment al puterii exprimat poetic în *Prometeu* și în *Mahomed* se domolise sau se îmbibase cu simțămîntul fatalist al unei fericiri virtuale — nu al unei fericiri *prezente*, așadar derivat nu dintr-o capacitate interioară nelimitată de a gusta voluptatea ca în versurile despre *Darurile zeilor*, ci tocmai din credința că nu i se poate întîmpla nimic rău. Această credință l-a însoțit mereu în fiecare nou chin sufletesc și în toate conflictele noi, la care a trebuit să fie supus pînă la sfîrșit datorită nașurii sale faustic-expansive.

Sentimentul fatalist de fericire s-a hrănit din simțămîntul, aproape tăinuit, de ușurare și de recunoștință pioasă că a ieșit cu bine din pasiunea trăită la Wetzlar. Această experiență nu-l putea scuti de conflictele hărăzite prin însăși natura lui, dar îi oferea totuși o unitate de măsură care-i îngăduia să știe ce era capabil să suporte. Făcuse față probei și știa : cine a suportat o asemenea încercare era destinat să trăiască mai departe chinul faustic, mai mult încă, acum chiar binecuvînta acest chin ; blestemul lui Faust își găsește un pandant în rugăciunea *Nostalgie*, ca o expresie dureroasă a unei credințe ce nu poate fi pierdută :

*Și alte lacrimi vor țîșni
Din inima fierbinte,
Ce-n chin nespus s-o domoli
Tot pătîmind nainte.*

*O ! lasă-mă în calea mea
În veci să simt iubirea ;
Să-mi scurme-atunci durerea grea
Și trupul și simțirea.*

*Dac-aș putea să mă pătrund
Eternule ! de tine —
Ah, chinu-acesta lung, profund
Ce mult pe lume ține !*

O asemenea invocație, o asemenea preamărire a propriei exaltări, un astfel de suspin după suferința dragostei veșnic dătătoare de viață n-ar fi fost posibile din partea lui Werther, fiindcă pe atunci Goethe nu era atît de sigur de mîntuirea și de perenitatea sa. Înainte de Werther, Goethe se credea capabil să realizeze totul, să atingă și să cuprindă valorile supreme, dar nu să suporte totul

și să reziste la orice. Și așa cum datorită trăirii episodului Friederike a cunoscut sentimentul de vină, tot astfel datorită victoriei asupra pasiunii pentru Lotte și-a însușit acel fatalism biruitor, acel *amor fati*¹: acesta nu se tălmăcește printr-o insensibilitate la suferință, ci prin cucernicie în fața suferinței interpretate ca o formă a destinului său divin. Este un simțămînt tot atît de străin de sentimentul dependenței directe de un Dumnezeu sau de o necesitate oarbă, precum sentimentul său de vină este străin de pocăința creștină. Fatalismul acesta nu se exprimă printr-o supunere pioasă în fața unei hotărîri impenetrabile, ci mult mai mult prin încrederea poetului că e mînat de un impuls divin datorat nu numai naturii sale, ci și unui destin închis într-însul, unei imposibilități de a fi nimicit, că în ultimă instanță ființa lui se află la adăpost de primejdii, fiind independentă de orice țeluri ale cine știe cărui binevoitor stăpîn al lumii. Nici Goetz von Berlichingen, nici Mahomed, nici Prometeu, nici Cezar nu cunosc așa ceva, ei toți se încred în puterea, nu în destinul lor, iar Werther se prăbușește cu jalea că și-a ratat existența.

Iubirea pentru destin are ca premisă la Goethe o victorie obținută de demonul său împotriva primejdiei; abia după această victorie s-a înarmat el cu încrederea pătimasă că natura lui se îndreaptă în aceeași direcție cu destinul ce-i este hărăzit, sau, pentru a utiliza propria-i expresie, că este un „om demonic”. Căci aceasta este definiția omului demonic: cineva al cărui caracter poartă în sine o lege mai presus de el, care-i patronează evenimentele vieții, un ansamblu de întîmplări fatale

¹ Iubirea față de destin (*lat.*); acceptarea cu încredere a destinului.

fericite sau nefericite. Simbolul acestei stări de spirit a fost trasat de Goethe în perioada post-wertheriană mai întâi în conturări vagi : Egmont ¹. În *Poezie și adevăr*, scriitorul a explicitat demonismul în genere și demonismul din viața sa tocmai cu ajutorul acestui caracter, iar autobiografia se încheie cu vorbele eroului său mînat de imbolduri demonice, fie spre moarte, fie spre victorie, în orice caz spre un destin care să-i ofere un respect deplin, profund, față de sine, nu deznădejdea sau neîmpăcarea cu el însuși ².

Egmont, victoriosul, veselul, pasionatul, rîvnitorul și surîzătorul favorit al zeilor, fatalist și demonic, incapabil să creadă în prăbușirea sa, iar atunci cînd știe că va muri, acceptîndu-și moartea cu recunoștință la fel ca pe „ursita” sa voioasă, la fel ca iubirea și faima : Egmont este simbolul cel

¹ Personajul este real. Lamoral conte de Egmont (1522—1568), gentilom de Hainaut, guvernator în Artois și Flandra, a fost, împreună cu Wilhelm de Orania și amiralul Hoorne, conducător al nobilimii din Țările-de-Jos în lupta împotriva spaniolilor. A fost decapitat în timpul represiunii dezlănțuite de ducele de Alba.

Pentru tragedia lui Goethe, Beethoven a scris cunoscuta uvertură.

² Aflat la Heidelberg, în drum spre Italia, Goethe a primit vestea că este așteptat la Frankfurt pe Main de emisarul curții din Weimar. Gazda lui, domnișoara Delf, o prietenă și sfătuitoare în vîrstă, stăruind să-l rețină în Heidelberg, poetul i-a „strigat în cele din urmă cu patimă și însuflețire, cuvintele lui Egmont :

— Copilă, copilă ! ajunge ! Ca biciuiți de nevăzute dureri, bidiviii solari ai timpului gonesc cu ușorul car al destinului nostru, iar nouă nu ne rămîne nimic altceva decît să strîngem temerari hăturile și să cotim cînd la dreapta, cînd la stînga, ferind roțile de stînga de-aici, de prăpastia de dincolo. Încotro ne ducem, cine s-o știe ? Abia de ne mai aducem aminte dincotro venim !” (*Poezie și adevăr*.)

mai important al vieții lui Goethe de după criza wertheriană și totodată al noii sale relații cu destinul, într-o perioadă când se zbătea cu sufletul sfîșiat între iubirea fericită și nefericită totodată, pe de o parte, și luarea unei decizii asupra relațiilor sale exterioare, pe de alta, când se simțea totuși înzestrat cu puterea necesară pentru a-și purta mai departe, prin involburări și chinuri, hotărîrea și fericirea.

Egmont este simbolul fatalismului care s-a cristalizat în Goethe după *Suferințele tînărului Werther*, așa cum Goetz von Berlichingen este un simbol al titanismului de dinainte de trăirea wertheriană. Egmont îi descoperă sentimentul destinului, precum Goetz von Berlichingen îi revelase sentimentul puterii; pe acest plan diferit, Egmont a avut, în sensul concepției poetice, și un destin similar cu acela al lui Goetz von Berlichingen. Și în *Egmont*, trăirea primară din care a izvorît ideea dramei — sentimentul fatalist și victorios de fericire din perioada postwertheriană — primește altoiul materialului istoric în care urma să fie simbolizată trăirea, un material aflat nu prea departe de cel reprezentat de *Goetz von Berlichingen*. Și aici, pasiunea lui Goethe a avut de străpuns o masă ce nu i se potrivea de la bun început. Pe de altă parte, la *Egmont* raportul dintre trăirea primară și cea culturală nu era de așa natură, încît trăirea culturală să capete preponderență și să facă posibilă, ca în *Goetz von Berlichingen*, transformarea unei drame de acțiune sau suferință eroică într-o piesă despre un mediu. Materialul cultural, în care Goethe și-a turnat trăirea egmontiană, nu-i stătea nici pe departe atît de mult la inimă ca materialul cultural reprezentat de Goetz von Berlichingen. Istoria germană mai veche, epoca lui

Luther era pe atunci pentru el, sub influența lui Herder, o lume trăită intim, nu simplă istorie, ca relatarea despre căderea Țărilor-de-Jos. Acesta este motivul pentru care, comparat cu *Goetz von Berlichingen*, *Egmont* nu este nici pe departe tragedia unui destin individual înveșmântată în forma unei tragedii istorice sau despre un mediu, a unui tablou de epocă epic-dramatic ; de aceea și elementul istoric este tratat mult mai sumar și ocazional decît în *Goetz von Berlichingen*. În *Goetz von Berlichingen*, elementul istoric (tocmai pentru că e însoțit sufletește ca atare, ca mediu) trăiește o viață independentă și, ca atmosferă însuflețită, ocupă, raportat la erou, un spațiu întins — în *Egmont*, cele cîteva scene populate de burghezi, niște schițe sumare cu funcție tipizantă, ocupă numai atît spațiu cît este necesar pentru a da în linii generale o noțiune despre fundalul istoric. Figurile principale, Egmont, ducele de Orania, ducele de Alba, Klärchen sînt totuși mult mai mult niște persoane particulare ce exprimă idei politice și trăiesc pasiuni nepolitice decît purtători ai unor crize istorice supraprivite sau întruchipări pasionale ale unor forțe istorice, așa cum este Goetz von Berlichingen și, mai ales, eroii istorici ai lui Shakespeare. Aceasta se datorește faptului că Goethe nu era emoționat de elementul istoric propriu-zis. Pe scriitor îl interesează o problemă specială de viață particulară : pentru el, omul este o ființă individuală legată de natură, un ζῷον πολιτικόν¹. Cînd își întruchipează conflictele în personaje istorice de mari dimensiuni, Goethe o face numai din pricina caracterului concret al destinelor, din pricina „altitudinii mari a cazului“. Pentru a-și întruchipa forțele cosmice, titanismul

¹ Ființă socială (grec.).

a avut nevoie de dimensiuni mitice, iar de simboluri istorice s-a slujit numai de dragul dimensiunii, nu pentru că le-ar fi trăit politicește, asemeni lui Shakespeare, ca ζῶον πολιτικόν. Shakespeare nu putea să vadă umanitatea altfel decât într-o perspectivă cosmică sau politică, el fiind un fiu al epocii sale și un englez cu preocupări politice: aspectele burgheze private nu se integrau în destinul său individual. Pentru Goethe exista și cealaltă posibilitate, iar în *Egmont* a turnat chiar fără vreo necesitate vitală anumite destine particulare într-un material politic, folosind totuși, oricum, ocazia favorabilă pentru a spune cuvinte pline de sens și profunde despre chestiuni politice, dar nu din patos politic, ci ca un contemplator dinafară. La Shakespeare, fiecare cuvânt țîșnește dintr-un spirit politic activ, la Goethe fiecare cuvânt derivă din contemplarea de la distanță care-i prilejuiește unui gînditor nepolitic să-și spună părerea despre existența lumii, despre problemele statale. Goethe nu era îndrăgostit să trăiască intim toate acestea, ca Shakespeare, datorită naturii sale, el n-a făcut decât să folosească unele prilejuri spre care l-au împins ocupațiile și observațiile sale stimulate din exterior. Pentru Shakespeare, statul și toate sarcinile acestuia alcătuiau, fără ca el să-și dea seama, atmosfera și natura, pentru Goethe ele erau un obiect și o problemă.

Egmont a fost interpretat ca o dramă politică populată de destine nepolitice, sau, mai curînd, ca o tragedie burgheză cu fundal politic abia într-o epocă mult mai tîrzie, după cea preweimariană, cînd chipul lui Egmont fusese receptat ca simbol al unui fatalist victorios, pe care nici chiar moartea nu-l înspăimîntă, care este capabil să biruie pînă

și fiorul pricinuit de pierderea dulcilor deprinderi ale existenței. Goethe avea nevoie de un asemenea simbol tocmai atunci, după ce ieșise victorios din criza wertheriană. E posibil, așa cum s-a afirmat, ca Egmont să fi preluat ceva din simbolul lui Cezar, ca titanismul lui Cezar să se fi retopit treptat în fatalismul lui Egmont.

În orice caz, trăsăturile esențiale ale lui Egmont se înscriu în ansamblul însușirilor goetheene, pe care scriitorul a fost preocupat să și le înmănușeze simbolic în figura lui Cezar, începînd din perioada strassburgheză pînă la mijlocul celui de-al șaptelea deceniu de viață. Goethe însuși a exprimat acest complex în perioada în care s-a copt trăirea sa decisivă pentru receptarea lui Egmont ca ilustrare caracterologică (nu ca dramă dusă pînă la capăt), anume în perioada de după despovărarea mîntuitoare de pericolul wertherian. În *Fragmentele fiziognomice* ale lui Lavater se găsește o schiță a caracterului lui Cezar, trasată de mîna care nu poate să nu fie recunoscută ca fiind a lui Goethe :

„... mare, pur și bun ! măreț și puternic fără aroganță. De nezdruccinat și irezistibil. Înțelept, activ, mai presus de oricine, simțîndu-se fiu al norocului...”

În această ultimă formulă intuim germenele lui *Egmont*.

Dar *Egmont* n-a fost turnat ca întreg, dintr-o singură șarjă. În această dramă nu sînt prelucrate, ca în *Goetz von Berlichingen*, doar mase eterogene din aceeași perioadă, trăiri primare și culturale, ci și diferite interese culturale și experiențe fundamentale dintr-un interval de timp îndelungat — drama conține încă unele elemente din elanurile curentului „Furtună și avînt”, dar și elemente ale lucidității celei mai mature a poetului. *Egmont* n-a

fost, ca *Faust*, un simbol al întregii existențe goetheene, care să preia și să întruchipeze cu necesitate toate experiențele scriitorului, iar dacă lucrarea aceasta l-a preocupat totuși atîta vreme pe Goethe, faptul se explică nu prin aceea că ea ar fi putut fi încheiată, ca *Faust*, o dată cu viața autorului, ci prin aceea că, în vremea conceperii operei (ce-i devenise dragă probabil ca o amintire, ba chiar ca o cheazășie dintr-o perioadă stăpînită de un sentiment demonic de fericire), viața i-a oferit mereu noi experiențe, pe care el a socotit că le poate încă adăuga acestui simbol. O dată statornicit în Goethe (spre deosebire de Mahomed, Socrate, Cezar, asaltați în vîrtejul planurilor creatoare de alți eroi și rămași în ruinele unor fragmente), Egmont a trebuit să suporte influența unor trăiri foarte diverse. Egmont a fost receptat într-o epocă, în care Goethe și începuse să-și gospodărească mai bine forțele și nu-și mai părăsea pur și simplu cu atîta ușurință nici un proiect mai mare, nici un simbol utilizabil ci, dimpotrivă, căuta să obțină din orice atîta profit interior cît era posibil.

După terminarea *Suferințelor tînărului Werther*, mai mult încă după stabilirea la curtea din Weimar, sentimentul productivității nepuizabile, mereu restaurabile, care-l ducea la lipsă de răspundere față de propria-i progenitură, a făcut loc altor două dispoziții sufletești fundamentale, care aparent se contrazic : pe de o parte, fatalismul demonic, credința în mîntuire spre o formă de viață fertilă și plină de sens, iar pe de alta, dorința de a-și valorifica în cea mai mare măsură posibilă forțele date, de a nu mai risipi nimic, un sentiment de responsabilitate sporită față de propriul său demon. Ambele înclinații vitale sînt probabil doar două derivate ale aceleiași noi certitudini statornicite în

inima lui Goethe : aceea de a fi nu numai titanic, bogat, genial, ci și demonic într-un sens mai restrâns, adică de a stabili cu destinul o legătură mai tainică, poate iscoditoare.

Din sentimentul demonismului său, Goethe n-a tras concluzia că poate să lase lucrurile în voia lor, căci oricum totul va ajunge cu bine la capăt; într-o măsură mult mai mare, o dată cu demonismul, a simțit și o nouă responsabilitate, o dată cu noblețea, și o nouă îndatorire, o dată cu noua bogăție, și cerința unei bune gospodăriri, așa cum nu cunoscuse în anii primei tinereți, când s-a comportat doar ca o natură risipitoare și ca o creatură a universului expusă pericolelor. Înainte de fericiți salvare din criza wertheriană, nu sesizase nici un fel de raport special între el și divinitate, se simțea prometeic independent, lipsit de orice obligație de a da socoteală în fața acestei stăpîniri a universului, care să-i fi proiectat lumină asupra celor juste și nejuste. Prometeu exprimă de-a dreptul convingerea creatorului de esență naturală, care nu se consideră răspunzător față de nimeni și-și umple clipa cum poate, avînd eternitatea ca orizont și momentul ca teren sub picioare.

După terminarea *Suferințelor tînărului Werther* și ca o consecință a încheierii acestei opere, în Goethe se cristalizează, mai întîi surdă, încă tulburată de întreaga neliniște a perioadei „Furtună și avînt“, stingherită de confuzii și torturi de tot felul, apoi mereu mai conștientă și mai puternică, hrănită sau sprijinită de Spinoza, de doamna von Stein, de funcție și, în sfîrșit, de Italia, noua lui cucernicie, noua credință în destin — iar cu aceasta, simțul responsabilității, voința de ordine și gospodărire spirituală, a căror mărturisire poetică, imnul *Divinul* dezice concepția din *Prometeu*. A nu recu-

noaște nici o putere mai presus de sine, decît desti-
nul orb, însuși, Ananke, căruia nu-i pasă de noi și
de care, în consecință, nu poate să ne pese : acesta
era patosul lui Prometeu, al titanului Goethe. El
a făcut loc sentimentului că nu este supus orbește
lui Ananke, că tocmai ca „Goethe“ se află sub stă-
pînire a unui destin propriu, al unui demon cu ochii
deschiși, plin de intuiții, exigent, sever, dar bine-
voitor — și de acest demon trebuia să țină seama,
cu alte cuvinte poetul se simțea răspunzător față de
propriul său har într-o mai mare măsură decît în
starea de spirit prometeică.

Acest sentiment de responsabilitate postwerthe-
rian este una dintre cauzele pentru care *Egmont*,
deși impulsionat mai slab, n-a fost totuși părăsit
la prima piedică, la prima stagnare, așa cum s-a
întîmplat cu marile proiecte din perioada de la
Strassburg și Wetzlar, atunci cînd acestea au refu-
zat să irumpă finite de la prima încercare și să se
supună clipei geniale. Dar *Egmont* fiind cultivat
și *prelucrat* (în perioada sa de „Furtună și avînt“
Goethe nu „lucra“ propriu-zis la o operă) începînd
din perioada wertheriană pînă la aceea italiană,
drama a trebuit să primească amprenta influenței
a foarte diferiți factori culturali.

Așadar fericita și rodnică ieșire din criza werthe-
riană a făcut să apară în viața lui Goethe un sen-
timent fatalist al demonismului, iar cel mai impor-
tant suport literar al încrederii sale demonice este
personajul *Egmont*. Punctul de plecare al acestei
opere este chipul, nu acțiunea lui *Egmont*, însă
acțiunea i-a slujit poetului ca să adauge la acest
simbol al demonismului său trăiri mai tîrzii. În
primul rînd, două probleme ale existenței goe-
theene : una s-a pus pentru el abia prin chemarea
sa la Weimar și prin cercul de obligații pe care

l-a găsit acolo (*ex abstracto*, pentru el nu existau nici un fel de probleme : toate problemele, chiar și acelea de ordinul cel mai general, îi prilejuiau întotdeauna dezbateri și răspunsuri abia când îi atingeau în vreun fel oarecare, activ sau pasiv, viața). Astfel, în *Egmont* a tratat pentru prima dată problema statului și a guvernării, relația dintre popor și autoritatea publică, problema libertății ca problemă politică, deoarece cercul obligațiilor sale de la Weimar l-a pus în contact direct cu problemele de guvernământ. Scenele populare, replicile lui Machiavelli, ale ducelui de Orania, ale soției guvernatorului și ale ducelui de Alba conțin răspunsul lui Goethe la problemele la care a răspuns Schiller în *Don Carlos*. Putem constata limpede, în această paralelă, nu numai deosebirea dintre răspunsuri, ci și modul în care cei doi scriitori au ajuns să-și pună problemele : Schiller, luptând cu ideile generale, Goethe, dintr-o experiență practică de viață. Pentru Goethe, libertatea și autoritatea erau forme și funcțiuni ale naturii omenești, iar conflictul lor decurgea în mod necesar din condiționări umane : nici chiar ducele de Alba nu este lipsit ca atare de justete. Sensul replicilor despre stat din *Egmont* este acesta : să arate cum revoluțiile și tiraniile rezultă din necesități și înclinații, din pasiuni și țeluri omenești, să reflecteze artistic, cu valoare universală, experiențele parcurse la o scară redusă de Goethe în viața lui socială, să fixeze simbolic pozițiile posibile ale diferitelor temperamente în problemele existenței politice omenești. Opoziția *Egmont*—ducele de Orania (intensificată pînă la izbucnirea unui conflict, această opoziție se regăsește între Tasso și Antonio) conține diferitele răspunsuri pe care le dă la problemele și cerințele statului o fire francă, ne-

păsătoare de la natură, liberalismul înăscut al unui temperament fericit și bogat, un temperament goethean de favorit al zeilor, pe de o parte, iar pe de alta, sentimentul grav al responsabilității și al datoriei hrănit de un bărbat matur, al cărui punct de plecare nu este unul subiectiv, ci unul obiectiv existent în starea de fapt. Ducele de Orania și Egmont sînt amîndoi elemente ale naturii goetheene : ducele de Orania este Goethe stăpînit de o severă autodisciplină și exigență față de sine însuși, care năzuia să se perfecționeze, în activitatea sa de la curtea și din guvernul de la Weimar, pe planul abordării și al guvernării obiective a unei societăți. Egmont este poetul încă hoinar, de soi bun, norocos, aventurier, prin natură și destin, fără vreun autocontrol sever, fără vreo autodisciplină și îngrădire aspră, gata să depășească măsura, deoarece în fiecare furtună se simțea un Cezar cu norocul lui. Cei doi Goethe s-au angajat în răfuiele notabile abia la Weimar, din momentul în care scriitorul devenise părtaș la o conducere statală, superior, subaltern, coleg, răspunzător față de alți oameni, mai social, ba chiar un om cu o profesie, nu numai geniu, demon, artist.

În *Goetz von Berlichingen*, politicul este o formă în care se încorporează conflictul individualist-cosmic al lui Goethe, în *Egmont* este vorba în esență despre raportul dintre umanitate și stat, așadar despre probleme politice pe care Goethe a fost obligat să și le pună nu numai ca simplu eu, ci și ca slujbaş, angajat într-un conflict între umanitatea liberă și obligația de serviciu, în vreme ce problemele din *Goetz von Berlichingen* și le-a pus pornind de la conflictul dintre calitatea de creator a titanului și legea lumii.

O altă problemă de bază a lui Goethe (actuală pentru el încă înainte de activitatea profesională de la Weimar) a fost actualizată în *Egmont* prin Klärchen : relațiile amoroase ale lui Goethe cu fete din pătri sociale mai joase decît a lui ; căci inferioare nivelului său spiritual au fost aproape toate femeile pe care le-a iubit, cu excepția Charlottei von Stein și a Mariannei von Willemer¹. Klärchen este simbolul cel mai frumos pe care l-a găsit Goethe pentru această formă a dragostei sale. Ea a conceput iubirea și, în consecință, feminitatea sub două trăsături fundamental deosebite : ca pasiune și ca voluptate — din punctul său de vedere ; ca „nefericită” și ca „fericită”, ca dragoste nesatisfăcută și satisfăcută — din punctul de vedere al femeilor : ca spirit și ca natură. Și această diversitate este dependentă de opoziția fundamentală dintre titanism și erotism, de raportul lui Goethe față de clipa cea frumoasă.

Pînă aici, în zăugăvirea iubirii, am întîlnit mereu conflictul rezultat de pe urma ciocnirii dintre titanism și erotism, ca forțe de aceeași importanță : din această ciocnire, iubirea, atît înainte, cît și după consumarea voluptății, satisfăcută sau nu prin voluptate, poate să apară doar ca pasiune. Cîtă vreme titanismul lui Goethe, impulsul de a se revărsa în univers, setea de veșnicie și-au căutat împlinirea sau calmarea în femeie, dragostea lui nu putea fi decît pasiune. Faust suferă pentru că trebuie să sacrifice, Werther fiindcă trebuie să renunțe : în ambele cazuri, clipa frumoasă apare ca

¹ *Marianne von Willemer* (născută Jung ; moartă în 1860) fusese, pînă la căsătoria ei (în 1784) cu un bancher din Frankfurt pe Main, dansatoare. Era înzestrată cu talent poetic. Imaginea ei a fost transfigurată de Goethe în Zuleica din *Divanul occidental-oriental*.

valoare esențială a vieții, ca scopul cel mai puțin momentan al năzuinței nelimitate — chiar și Margareta este (în aceasta constă tragedia) nu doar jocul, ci țelul năzuinței lui Faust și trebuie să se prăbușească, deoarece o asemenea năzuință nu poate avea un țel, iar pentru nevoia lui nefondată orice satisfacere este tot atât de nelegiuită, sau tot atât de iluzorie. Din acest motiv, în *Faust*, nu are nici o însemnătate dacă iubita e o fată din burghezie ori, să zicem, o regină. În mod cert, tragedia Margaretei nu decurge din faptul că aceasta aparține unei păтури sociale inferioare aceleia a lui Faust; confuzia ce s-a ivit în această privință se datorește pieselor despre pruncucigașe și fete căzute în păcat, literaturii de compasiune socială, care au rezultat din imitarea tragediei Margaretei luată izolat. În perspectiva năzuinței faustice nu există în genere nici un fel de deosebiri sociale.

Dar în însăși viața lui Goethe, conflictul pasional propriu-zis, iubirea ca pasiune, începe și rezultă întotdeauna abia atunci când iluzia titanului faustic că poate cuceri universul prin clipa frumoasă, că își poate dizolva năzuința insațiabilă într-o clipă frumoasă — în termeni burghezi spus: că poate lua în posesie ființa iubită — este dependentă de o încătușare de durată a năzuinței sale, așadar de căsnicie. Acesta a fost cazul, de cele mai multe ori, dacă nu întotdeauna atunci când ființa dorită aparținea aceleiași păături sociale ca Goethe. Pentru Goethe, iubirea a devenit nefericită atunci când poetul a crezut că nu-și poate afla pacea fără ființa unică pe care o îndrăgise, fie ea Friederike, Lotte, Lili — când iubirea lui cerea o posesie de durată, iar ființa dorită nu putea fi a lui, ca în cazul Lottei, fiindcă aparținea altuia, sau când, ca

în cazul Friederikei, instinctul său titanice se împotriva unei legături stingheritoare. Chiar în *Faust*, Margareta nu este frumoasa supusă, ci victima unei amăgiri faustice și a propriei ei amăgiri.

Iubirea nesatisfăcută este, din acest motiv, aproape întotdeauna iubirea spirituală (prin care nu înțeleg ceva opus iubirii trupești, ci un plus adăugat acesteia), fiindcă țelul de neatins este idealizat, fiindcă ceea ce e interzis sau pierdut își sporște valoarea, fiindcă spiritul devine liber și activ, fertil și prolific atunci când nu poate fi subordonat, saturat, stins. Conștiința își găsește pacea numai atunci când omul se scufundă din nou în elementul material natural, când este pe de-a-ntregul trup. Voluptatea, satisfacerea iubirii, captarea senzorială a clipei frumoase, fără cerința chinuitoare de a se supune unei legături de durată, fără jertfă și renunțare, au fost posibile uneori pentru Goethe în cazul unor fete de condiții modeste, care i s-au dăruit fără a voi să-l rețină și în a căror iubire poetul și-a putut odihni fără muștrări de conștiință neastâmpărul insațiabil, doar vreme de clipe, dar clipe de calm desăvârșit. Așadar, aici nu e vorba de diferențierea plată între condiții sociale superioare și modeste : în fața privirii poetice cosmice a lui Goethe, granițele dintre slujnică și principesă puteau să piară, chiar dacă poetul știa să le respecte, ca un fiu al societății bune. Ceea ce este important pentru poetul Goethe nu rezidă în diferența în sine, ci în consecința rezultată pentru el din stratificarea de care ținea seamă societatea : anume că femeile aparținând păturii sale sociale erau de cele mai multe ori nu pe deplin tangibile pentru iubirea lui, spre deosebire de femeile de condiții mai modeste ; aprecierea ține seama de o medie — în viața lui Goethe au existat excepții

în ambele direcții. În problema accesibilității, accentul nu cade așadar pe starea socială. În viața pasională, spirituală, titanică a lui Goethe, altfel spus, în viața lui torturată de conflictul dintre titanism și erotism, drăgălașele ființe mărginite sau docile, gata să se dăruie cu ușurință sau cu generozitate, alături de care el putea să fie pe deplin natură, pe deplin amant, fără a fi stăpînit de tensiune titanică, alături de care s-a putut odihni pe deplin în clipa frumoasă, n-au jucat nici un rol. Așa cum n-ar fi suportat fără umor titanismul, tot astfel n-ar fi suportat tensiunile erotismului fără posibilitatea de a se bucura de clipe senzorial frumoase, firești liniștitoare. Desigur, noi nu cunoaștem decît cele mai puține dintre clipele acestea ale vieții sale — stă în firea *lucrurilor*, da, în *firea* lucrurilor, ca împlinirile să-l fi preocupat mai puțin decît aspirațiile, astfel că primele au rămas nerostite, iar divinitatea i-a dat puțința să spună ceea ce *suferea*, pentru a se mîntui. Bucuriile, plăcerile nu aveau nevoie, spre mîntuire, de nici un glas, erau ele însele îndestulătoare ; faptul că în genere știm cîte ceva despre ele se datorează mai puțin nevoii de confesiune a lui Goethe, cît mai ales recunoștinței sale. Goethe a fost unul dintre sufletele cele mai recunoscătoare ce-au trăit vreodată.

Cea mai importantă dintre ființele docile din viața lui Goethe este Christiane. Tîrzia lui căsătorie cu ea ¹ nu are nimic a face cu veleitățile lui

¹ *Christiane Vulpius* (1765—1816) era sora unui romanțier, *Christian August Vulpius* (1762—1827), dar își câștiga existența lucrînd într-un atelier de flori artificiale. Goethe a cunoscut-o în 1788 și, îndrăgostindu-se de ea, a instalat-o în casa lui. S-au căsătorit însă abia după aproape

conjugale și cu logodnele lui din tinerețe. În opera sa, însă, a ridicat două monumente principale cli-pelor liniștitoare ale iubirii lui fericite, ale eroticii firești, lipsite de titanism, eternizînd cu recunoș-tință ambele tipuri fundamentale ale ființelor gra-țioase, față de care sufletul său, împovărat fie de titanism, fie de demonism, s-a făcut răspunzător prin vină : iubita care se dăruiește din propria-i plăcere și care caută în bărbatul iubit un amuza-ment : Philine — și ființa generoasă, care se dăru-iește din adorație, jertfindu-se de dragul valorii iubitului și pentru fericirea lui : Klärchen. Marga-reta nu se înscrie aici, ea se dăruiește din pasiune, dar nu pentru a se jertfi, ci cu speranța că abia în felul acesta îl va cuceri pe iubit pentru ea, pen-tru fericirea ei. Margareta depășește limitele con-veniențelor burgheze prin destinul, nu prin caract-erul ei. Klärchen, însă, este din capul locului un suflet eroic și care adoră eroismul, așa cum Philine este de la bun început un suflet care se situează, prin părerile și fermitatea ei, în afara ordinii bur-gheze, indiferent dacă mai presus sau mai prejos de societate.

Aspectul special și nou în modul în care Goethe a conceput poetic relațiile dintre Egmont și Klär-chen este acesta : scriitorul a zugrăvit aici pen-tru prima dată după evadarea sa din rococoul leip-zighez iubirea unui erou, așadar a unui personaj central investit cu trăsăturile sale — în afara con-flictului dintre titanism și erotism — ca o fericire închisă în ea, evoluînd paralel cu o existență mare și primejdioasă : o iubire fericită. Ca să înfățișeze astfel această iubire a omului demonic, goethean,

douăzeci de ani, în 1806. Christiane i-a dăruit lui Goethe un fiu, singurul său copil, pe August (1789—1830), mort la Roma.

el a trebuit să aleagă relația sub care a gustat mai întâi el însuși iubirea de acest fel : dăruirea voluntară a unei ființe aflate mai prejos de poziția sa socială. Nu este întâmplător faptul că o asemenea imagine a iubirii apare în opera lui Goethe, întocmai ca preocuparea față de problemele politice, abia atunci cînd, după criza wertheriană, titanismul său a făcut loc fatalismului. Căci, cîtă vreme fusese titan, îmboldit mereu de năzuințe insașiabile, iubirea ca fericire, ca un țel atins, ca repaos nu putuse deveni pentru el conținut sufletesc, tot astfel cum nu putuseră deveni preocuparea față de mersul lumii și responsabilitatea față de el și de alții. Iubirea ca *repaos*, chiar ca joc ce-aduce fericirea, așa cum e zugrăvită în *Egmont*, are exact aceleași premise ca viața de *activitate* conștientă, care a început pentru el o dată cu perioada weimariană. Ambele sînt înrudite, ambele sînt consecințe corelative ale unei noi stări de spirit generale, care a început după criza wertheriană, pentru a deveni mereu mai clară prin chemarea la Weimar, apoi prin schimbarea adusă de călătoria în Italia : din noul sentiment goethean al destinului a rezultat o nouă responsabilitate, din noua responsabilitate, o nouă gospodărire a propriei plenitudini sufletești — iar un aspect al acestei noi gospodăriri este capacitatea, încă străină lui Goethe din perioada de „Furtună și avînt“, — străină creatorului prometeic — de a distinge și orîndui, de a delimita și repartiza în cadrul propriului său conținut ce poate folosi pentru îndeplinirea datoriei și ce pentru satisfacerea plăcerii. Abia acum începe la el o economisire *conștientă* a forțelor spirituale ; poetul prewertherian, care nu cunoștea o îndatorire și o responsabilitate deosebită în afara nevoilor creatoare generale, voia (aceasta aparține esenței miș-

cării „Furtună și avânt”) să cuprindă cu fiecare din actele sale universul întreg ; prin iubire și prin activitate, prin dăruire și luare în posesie, el avea a face în aspectele singulare numai cu universul (de aici, și în limba sa cuvintele compuse cu „atot”, mereu repetate : *atotiubitor*, *atotcuprinzător*, *atotpăstrător*, *atotpătrunzător* și așa mai departe). Acum, scriitorul se străduiește tocmai în direcția separării, clarificării și purificării fiecărei activități : acum nu mai vrea să posede momentul în primul rînd ca centru și simbol al universului, ci să-l guste ca atare, în propria-i plenitudine. Faptul că aceasta nu i-a reușit pe de-a-ntregul înainte de călătoria în Italia constituie în genere cauza tensiunilor sufletești de la Weimar. Dar posibilitatea, ilustrată prin *Egmont*, de a duce o viață dublă între datorie și plăcere, între stat și dragoste, între ducele de Orania și Klärchen, constituie o consecință a noii stări de spirit chibzuite și dacă vreți — o slăbire a conflictului faustic propriu-zis dintre univers și clipa frumoasă.

Pentru a-l situa astfel pe *Egmont* între ducele de Orania și Klärchen, trebuia ca iubirea să fi și devenit pentru Goethe ceva ce putea fi dominat, privit în perspectivă, ceva care să-i lase spațiu pentru datorie și faptă ; iubirea trebuia să poată să vină și să se retragă, corespunzător nevoilor vieții lui Goethe. Aceasta nu avea absolut nimic a face cu persoana iubitei ; Klärchen este înainte de toate purtătoarea unei iubiri care nu distruge, ci ferește — a unei iubiri, așa cum Goethe încă n-o cunoscuse în perioada prewertheriană, sau în orice caz cum n-o considerase vrednică de o descriere literară, deoarece nu reprezenta în viața lui o *problemă*. Acum, însă, o dăruire ca aceea a lui Klärchen, o dăruire pînă la sacrificiu, de care el

nu era vinovat, capătă greutate în viața lui : acum Goethe avea nevoie de o asemenea iubire și o slăvește, o înalță, o idealizează pînă la imaginea eroică a lui Klärchen. Iubita ca zeiță a libertății : aceasta este recunoștința față de un fel special de fericire, pe care viața de pînă acum a lui Goethe n-o cunoscuse, fie pentru că el nu fusese capabil să iubească astfel, izolat și fără avînt, ci își amestecase și-si împovărase mereu faustic viața senzorială cu universul, fie că nu putuse găsi o asemenea dăruire. Nu știu dacă pentru Klärchen a avut un prototip uman — nici una dintre iubitele lui Goethe pe care le cunoaștem nu corespunde făpturii acesteia grațioase și eroice. Poate că ea a preluat trăsăturile acelei Lotte Nagel pe care o găsim citată în 1775 în corespondența lui Goethe cu contesa Stolberg și pe care poetul a onorat-o și cu o poezie — poate că cine știe ce altă frumoasă necunoscută din păturile de jos i-a oferit dimensiunile pentru o asemenea transfigurare, prin înmănunchierea gingășiei cu tăria sufletească, a feminității docile cu forța umană, așa cum pot fi găsite la naturile simple adesea în stare mai pură decît la acelea cultivate și deformate ; dar în fond lucrul acesta este indiferent. Prin Klärchen nu este slăvită o persoană, ci o relație și o stare sufletească. Ea e extractul și întruparea tuturor momentelor de fericire pe care, după furtunile și avînturile pasionale, Goethe le-a cunoscut datorită unor făpturi de o feminitate simplă, care i s-au dăruit fără pretenții, intens și pur — faptul că a cunoscut asemenea momente și le-a trăit cu un sentiment de fericire este o consecință a noii sale dispoziții sufletești ce i-a însoțit viața după criza wertheriană.

Prima mărturie clară a noii stări sufletești arătate constă în minunatul autoportret pe care și-l face Goethe în scrisoarea adresată contesei Auguste Stolberg la 13 februarie 1775 : aici găsim pentru întâia oară, după perioada petrecută la Leipzig, unde Goethe se supusese unor norme impuse de raporturi extra-goetheene, încercarea nu numai de a se vedea limpede pe sine însuși (aceasta a făcut-o Goethe întotdeauna), ci și de a se determina și pune în ordine economicește, de a-și contabiliza limitele și aptitudinile. Este instructiv să comparăm această scrisoare cu cea din iulie 1772 către Herder.

În scrisoarea către Herder — un avînt confuz și energic spre o stare de spirit de care se simțea încă departe, conștiința țelului, sentimentul a ceea ce îi trebuia ; în scrisoarea către contesa Stolberg — în primul rînd o trecere în revistă a propriilor mijloace și forțe, o apreciere aproape prea lucidă a stării de spirit prezente, o separare a momentelor.

„Dacă v-ați putea imagina un Goethe care, în veston galonat, altminteri din căp pînă-n picioare de-o galanterie mai sobră și pasabilă, luminat în jur de neînsemnata strălucire pompoasă a sfeșnicelor fixate pe pereți și a policandrelor, în mijlocul a tot felul de oameni, care, în alternanța distracțiilor, este împins din societate la concert, iar de acolo la bal, și face curte, cu stăruință frivolă, unei blondine nostime, atunci îl veți avea înaintea ochilor pe actualul Goethe de carnaval, care vă bîlbîia mai deunăzi niște adînci simțăminte tulburi, care nu poate să vă scrie, care vă

și uită uneori, deoarece se simte cu totul insuportabil în prezența dumneavoastră. Dar mai există încă un Goethe, în frac cenușiu de biber, cu fular de mătase cafenie și cizme, care presimte primăvara încă în aerul tăios de februarie, căruia i se va redeschide din nou draga lui lume largă, care, trăind mereu în el însuși, năzuind și lucrînd, încearcă să exprime sentimentele nevinovate ale tinereții în poezioare și aromele tari ale vieții în unele drame, care trasează cu creta pe hîrtie cenușie, după puterile lui, siluetele prietenilor, ale celor ce-l înconjoară și ale mobilelor dragi, fără să întrebe în stînga și-n dreapta : ce va rămîne din tot ce-a făcut ? fiindcă, lucrînd, suie mereu de îndată o treaptă mai sus, fiindcă nu vrea să sară spre nici un ideal, ci să-și transforme, dezvoltîndu-le, sentimentele în capacități, luptînd și jucîndu-se. Acesta este cel căruia nu-i pieriți din minte..., a cărui cea mai mare fericire este să trăiască în mijlocul celor mai buni oameni ai vremii sale."

Tot ceea ce avem de spus despre viața și opera lui Goethe în perioada de după *Suferințele tînărului Werther* și mai înainte de chemarea la Weimar poate fi doar comentariul acestei scrisori de o luciditate surprinzătoare ; scrisoarea conține nu numai imaginea de ansamblu aproape fizică și prezența obiectivă a autorului, ci și elemente și tendințe ale modului său de viață de-atunci, toate desfășurate atît de limpede și în ordine, așa cum istoricul e obligat să le vadă abia după secole. Aceste elemente sînt : iubirea pentru Lili Schönnemann, cu circumstanțele ei sociale anexe, simțămîntul pronunțat al universului și autoformarea responsabilă prin literatură și artă, voința de a răzbate din învîlmășeala confuză spre o folosire

mai clară a forțelor, în sfârșit, cultul prieteniei. Goethe „care presimte primăvara încă în aerul tăios de februarie“ este tot același pe care l-a trezit la Strassburg Herder, este talazul de „Furtună și avânt“ care continuă să-l rostogolească vădit cu sine și în cursul actual al fluviului lui Goethe. Despre Goethe, poetul conștient de răspunderea sa, ca o corelație necesară a celui demonic fatalist, scrisoarea citată nu conține nimic, dar și elementul acesta este exprimat într-o scrisoare expedită doar puțin mai târziu la aceeași adresă :

„Cum am zărit soarele, am sărit cu amîndouă picioarele din pat, am alergat de colo pînă colo prin odaie, inima mea se ruga atît de senină, și mă simțeam ușor și mă stăpînea siguranța că voi fi mîntuit, că se va mai alege ceva de mine“.

Iar un pasaj de mai jos din aceeași scrisoare mărturisește lupta vieții dusă cu încredere în destin și cu speranță :

„Va afla oare în sfârșit, odată, inima mea în adevărata desfătare și suferință, pe care să le pot prinde, fericirea ce-a fost hărăzită oamenilor, ca să nu mai fie mereu împinsă pe valurile fanteziei și ale sensibilității încordate excesiv, spre înaltul cerului și spre genunile iadului ?“

„Dacă va continua așa, să fiu mînat între treburi neînsemnate, mereu trîndav, spre dominouri și petice... Adio ! sînt un biet rătăcit, pierdut... Și totuși, cînd simt iarăși că, în mijlocul acestui nimic, de pe inima mea se desprind mereu atîtea piei, încordările convulsive ale micii mele alcături nebunești cedează, privirea îndreptată asupra lumii îmi devine mai voioasă, relațiile mele cu oamenii devin mai sigure, mai solide, mai largi, și totuși forul meu cel mai intim rămîne dedicat

mereu doar sfintei iubiri, ce răzbate iară și iară în afară prin spiritul purității, care e ea însăși, și astfel devine în cele din urmă încă mai curată, ca țesută din aur.“

În acest pasaj se exprimă sentimentul încrederii și al harului demonic și, totodată, noul soi de chin și neliniște, de care a suferit Goethe după criza wertheriană; spre deosebire de durerea pe care i-o pricinuisese intangibilitatea Lottei sau pierderea Friederikei, noua stare sufletească nu mai izvorăște din destinul faustic constând în imposibilitatea reunirii impulsului spre veșnicie cu clipa frumoasă, ci din încordarea pricinuită de multe clipe frumoase, în care se fărâmițase pentru el lumea, după criza wertheriană; fragmentare, învălmășeală, neodihnă, dorința de a opri în loc viața ce mîină totul mai departe, și imposibilitatea de a o constrînge să stea pe loc într-un anumit punct, fie acesta chiar și o pasiune nimicitoare. Este ca și cînd fluviul concentrat al plenitudinii sale vitale, izbindu-se de rezistența pe care i-a opus-o în dragostea pentru Lotte „destinul, vechea stîncă mută“, s-ar fi ramificat sau s-ar fi pulverizat acum în cascade și Goethe ar fi trebuit să se ostenească pentru a le strînge din nou pe toate laolaltă, ca să le îndrumeze pe o albie netedă. După părerea mea, această transformare a avut două cauze, sau, mai curînd, două forme. Una este cercul relațiilor omenești importante, lărgit la nesfîrșit pentru el prin *Suferințele tînărului Werther*: datorită *Suferințelor tînărului Werther*, Goethe era nu numai ceea ce devenise prin *Goetz von Berlichingen*, adică șeful unei grupări literare, ci și cel mai mare scriitor din generația mai

tînăra, singurul scriitor german de circulație europeană, cel dintîi care ridicase literatura germană la înălțimea unei literaturi clasice, care dăruise cea dintîi operă literară germană de valoare universală. Lumea dinafară, fie că Goethe voia sau nu, îl asalta cu cerințe, obligații și responsabilități, cu totul altfel decît atunci cînd își putea duce încă existența particulară în liniște, creînd între cei patru pereți ai săi. O dată cu publicarea *Suferințelor tînărului Werther*, Goethe a încetat de a mai fi o simplă persoană particulară, iar societatea, publicul, care pînă atunci, chiar după *Goetz von Berlichingen*, fusese pentru el doar un material de observație, a devenit acum, oricît s-ar fi apărat și ar fi blestemat, și un factor al vieții sale intime, de care trebuia să țină seamă și față de care se simțea într-un fel oarecare răspunzător. Succesul exterior al *Suferințelor tînărului Werther* va fi contribuit mult ca Goethe să fie nu alinat de chinurile crizei, dar ajutat să le depășească.

Mai important încă a fost cultul prieteniei, în care a fost atras — „se simte asediat, ba chiar asaltat de pretutindeni de către toate spiritele pe care le-a încîntat vreodată“. Pe cel mai de seamă dintre acești prieteni intimi îl cunoscuse încă mai înainte de *Suferințele tînărului Werther* : Lavater. Dar abia acum relațiile dintre ei au dus, datorită zguduirii wertheriene, la o legătură strînsă și rodnică ; abia cînd, prin *Werther*, întreaga sensibilitate înmagazinată și mută căpătase o voce, o evanghelie, o carte canonică, Goethe a fost atras în vârtejul sufletelor sensibile și, abia ieșit din marea criză, legat brusc prin prietenii intime, ca aceea

cu frații Stolberg¹, cu frații Jacobi², sau printr-o dragoste spirituală, ca aceea față de Auguste Stolberg. O altă cauză pentru care Goethe a suferit, după criza wertheriană, mai mult din pricina multilateralității lui decît din pricina plenitudinii năvalnice, a fost personalitatea noii sale iubite, Lili Schöнемann. Ea a fost prima „doamnă“, prima față din societatea înaltă, care a dat de lucru inimii lui. Toate iubitele sale de pînă acum fuseseră ființe dacă nu mai simple, oricum mai izolate decît Lili, iar conflictele care l-au legat de Friederike și Lotte sau l-au despărțit de ele au rezultat din înseși relațiile lor reciproce, sau din piedici firești, din faptul că iubita se făgăduise altuia. Între el și Lili s-a amestecat însă, fără vinovăția vreunuia și fără existența vreunui logodnic, mediul social al fetei, mediu care a influențat desigur și caracterul acesteia, împiedicînd-o să-l întîmpine pe logodnicul ce o cerea necondiționat și gata de o dăruire necondiționată, cu o dragoste tot atît de necondiționată, firească și năvalnică. Ea n-a fost capabilă să se smulgă din obligațiile și deprinderile sociale, și, cu toată înclinația ei afectuoasă, cu toată bunătatea prietenească a caracterului ei — din descrierea lui

¹ Cu tinerii conți Christian zu Stolberg-Stolberg (1748—1821) și Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg (1750—1819), Goethe a făcut, cu puțin timp înainte de a pleca la Weimar, o excursie în Elveția, punctată de cele mai libere zburdălnicii tinerești, mergînd pînă la a-i scandaliza pe excesiv de serioșii localnici. Ambii frați aveau să devină ei înșiși scriitori, nu prea înzestrați și repede abătuți spre obscurantism mistic și conservatorism. Conțesa Auguste Stolberg era sora lor.

² *Johann Georg Jacobi* (1740—1814) — poet liric; *Friedrich Heinrich Jacobi* (1743—1819) — filozof și scriitor (romanul *Waldemar*).

Goethe și chiar din portretul ei reiese că nu era nicidecum o cochetă cu inima rece — nă-a putut să neglijeze sau să ignore de dragul unuia pe cei mulți cărora le aparținea și care ridicau pretenții asupra ei. Orice alt logodnic ar fi suportat toate acestea cu mai puțin chin decît bărbatul căruia îi era dat să cucerească și să dăruiască altora firescul și plenitudinea simțirii, mai presus de orice îngrădire socială. Orice om de lume ar fi luat rezervele, frivolitățile și îngrădirile sociale din partea iubitei mai în ușor decît poetul furtunos care tocmai cîntase marele imn de explorare cosmică al lui Werther.

Cît a suferit Goethe din pricina acestui conflict, a spus-o în poezia *Către Belinda* și, încă mai clar, în scrisorile către Auguste Stolberg. Dar comportarea obligatoriu socială a lui Lili nu putea să rămînă fără efect asupra propriei lui comportări. O iubea pe fată prea mult, ca să nu-i pese de cerul ei, și astfel, urmînd firul dragostei, a fost atras din nou, pe neașteptate de seamă, în cadrul vieții de societate și de lume, din care, după proaspăta sa trezire de la Štrassburg, se avîntase în natura cosmică. Cît de mult simțea nepotrivirea și chiar ușorul comic al situației lui, în vreme ce, cu plenitudinea sa sufletească primar firească, trebuia să joace rolul galantului și să facă desigur curte în lume și în societate, reiese din bucata animalieră *Parcul lui Lili*. Această poezie este pandantul cîntecului *Către Belinda*: în *Parcul lui Lili*, poetul vede societatea din perspectiva naturii sale, a pasiunii sale, a sentimentului său; în *Către Belinda* se contemplă pe sine și sentimentul ce-l animă din unghiul de vedere al societății, adică din unghiul de vedere impus, în ceea ce o privește pe Lili, de atitudine și obligațiile ei sociale. Faptul

că stăpînea deprinderile de bună comportare în societate cu aceeași virtuozitate ca orice altă situație în care s-ar fi aflat, faptul că nu se prezenta în fața iubitei și a anturajului ei ca un poet stîngaci, toate acestea nu schimbau nimic din chinul de a se vedea smuls din lumea proaspătă ce abia i se deschisese, din fața viitorului nelimitat, ca să fie pus din nou în cătușe prin dragoste, și încă niște cătușe subțiri cît un fir de ață.

Autorul lui *Prometeu*, al lui *Goetz von Berlichingen* și al *Suferințelor tînărului Werther* se reîntorsese de bună voie, de dragul unei fete frumoase, în colivia societății și a jocului frivol, pe care o părăsise la Strassburg și ale cărei dimensiuni le depășise de mult în forul său interior. oricît de bine știa să i se adapteze pe dinafară. Goethe alunecase din nou, din direcția opusă, în conflictul pe care trebuise să-l rezolve prin luptă la Strassburg: conflictul dintre plenitudinea interioară naturală și legăturile sociale. Conflictul ar fi fost agravat, dacă e adevărată spusa că Lili ar fi fost gata, din dragoste, să-i sacrifice onoarea ei socială. O iubea prea mult, ca să accepte acest sacrificiu funest, ca să vrea s-o smulgă din lumea ei, în care el nu putea totuși să se încadreze pe deplin. Altădată decisese victorios conflictul, sub îndrumarea lui Herder, în favoarea plenitudinii naturale, opere ca *Goetz von Berlichingen*, *Prometeu*, *Faust*, *Mahomed*, *Suferințele tînărului Werther*, întreaga lirică erau izbînzii obținute în războiul său pentru libertate. Trebuia oare ca acum să capituleze din nou, tocmai datorită erosului său eliberat, în fața societății pe care o învinsese, deoarece aceasta îi ieșea înainte cu chipul unei fete frumoase ?

Operele mai mari scrise atunci, chiar și creațiile lirice mai mici, care exprimă simbolic legătura lui cu Lili sau conflictul însuși, oscilația între două stări de spirit : *Erwin și Elmira*, *Stella*, *Claudina de Villa Bella*, sînt mai înrudite cu poeziile de la Leipzig, cu gustul rococo prestrassburghez decît tot ceea ce scrisese după *Goetz von Berlichingen*.

Erwin și Elmira, ca și *Claudina de Villa Bella* nu sînt opere în spiritul mișcării „Furtună și avînt”, ci, în esența lor, vodeviluri și piese spirituale, la fel ca *Toana îndrăgostitului* și *Complicii*; dar, lăsînd de-o parte ușurința și flexibilitatea lingvistică și tehnică mai mari, care nu se mai puteau firește dezminți acum, respectivele scrieri noi se deosebesc de celelalte prin faptul că provin, ceea ce se și simte, de la un om care a cunoscut libertatea, plenitudinea naturală și pasiunea tragică și care numai din pricina unor exigențe sociale, din pricina mediului social al celei dragi renunță la ultimul cuvînt, pune frîu libertății, naturii și tragismului sau se domolește, ca să nu facă zgomot, să nu provoace explozii, să nu compromită prin năvala și prin izbucnirea unor forțe nesupuse, și astfel redă totul sub forma unei piese cu măști, a unui arabesc, a unei operete, nu a unei realități transfigurate prin mijloace de expresie directă. Nu întîmplător apare dintr-o dată, ca titlu al unei poezii către Lili, numele Belinda din vechile piese pastorale cu măști. Scrierile din Leipzig sînt operele unui poet care n-a cunoscut încă libertatea, ale cărui conflicte se desfășoară în mijlocul societății sau rezultă din aceea că imboldul spre libertate intră în coliziune cu societatea, considerată ca o orînduire definitivă, justă, ca o formă adevărată a lumii și ca o lege a umani-

tății. Acum, însă, natura, libertatea, factorul cosmic au devenit de mult pentru Goethe legitime, iar societatea este pentru el silnicie, prăbușire; conflictul său constă în faptul că, de dragul iubirii, s-ar lăsa încătușat, dar plenitudinea firească interioară îl împiedică s-o facă, în vreme ce studentul din Leipzig s-ar fi eliberat cu dragă inimă, însă era împins înapoi între bariere de către legea socială. *Erwin și Elmira, Claudina de Villa Bella și Stella* sînt cele trei manifestări diferite ale conflictului, în care a fost împins Goethe de către dragostea lui pentru o „doamnă“, ale conflictului dintre joc și pasiune, dintre sociabilitate și plenitudinea sufletească, dintre societate și natură. Mă voi ocupa de aceste opere mai plate și mai diluate numai sub aspectul indicat aici.

Faptul că Goethe tratează conflictul său cu Lili într-un asemenea mod, pe jumătate în joacă, dovedește nu cît de puțin, ci cît de mult o iubea: fata din societatea bună avea asupra lui suficientă putere, ca să-l împingă înapoi pe poetul din el pînă la rolul unui *maître de plaisir*¹; în fața ei, Goethe n-ur se arăta sub chipul creatorului viguros, ci sub acela al jucăușului și vrăjitorului gingaș și manierat, care putea să-și interzică pentru cîteva momente — căci această autoînfrînare nu putea să dureze mult și căuta să se descarce în altă direcție — pînă și răscolitoarea durere din forul său intim și să i se arate numai așa cum îl voia dînsa, ca un îndrăgostit sociabil, plin de spirit și de viață, desigur și genial, însă nu tragic, demonic, titanic.

Erwin și Elmira este un pendant la *Toana îndrăgostitului*: chinuirea reciprocă a doi îndrăgos-

¹ Organizator de petreceri (fr.).

tiți, care nu se pot înțelege, formulînd pretenții excesive, deoarece fiecare dorește de la viață altceva. Bucata reprezintă în esență o justificare a caracterului lui Lili, o încercare de a vedea prin perspectiva ei, din forul ei intim, motivele pentru care trebuia să-l facă să sufere — motive rezidînd tocmai în poziția ei socială. În același timp, Goethe încearcă să înfățișeze și suferințele fetei iubite, rezultate din pretențiile, reproșurile și tînguiriile lui : poetul vrea să arate că vede așa cum îl vedea ea.

„Vai ție, nefericito, care l-ai adus la deznădejde ! Cît de pură, de gingașă era iubirea lui ! N-a fost el cel mai nobil dintre toți cei ce mă înconjurau, și nu l-am iubit eu mai presus decît pe toți ? Și totuși am putut să-l jignesc, am putut să-l întîmpin cu nepăsare, cu un dispreț aparent, pînă cînd inima lui s-a frînt !“

Acest monolog al Elmirei conține justificarea lui Lili în fața propriei inimi a lui Goethe, credința lui în iubirea fetei. În discuțiile Elmirei cu mama ei este justificat într-o oarecare măsură și mediul social, din pricina căruia poetul a avut de suferit, mentalitatea socială, datorită căreia Lili nu putea să nu-l chinuiască cu răceala și platitudinea ei aparentă. Olimpia, mama, este aici purtătorea de cuvînt a lui Goethe, purtătoarea de cuvînt a poetului care suferea, calitate ce și-o dezvăluie atunci cînd ia în rîs exigențele sociale, în vreme ce iubita, Elmira, ține echilibrul cu obiecțiile ei :

„*Elmira* : Cunoștințele noastre, talentele noastre !

Olimpia : Tocmai ăsta-i lucrul blestemat care nu vă e de nici un ajutor, sau, mai mult chiar, vă face nefericiți ! Noi nu știam nimic de

toate mofturile astea ; noi ne cîntam la clavier cîntecele, menuetele, cîntam din gură și dansam ; acum, cu instrumentele lor, le pierde bieților copii pofta de cîntat și de dansat, sînt dresați la iuțeală și trebuie să tot zdrăngăne, de-i apucă spaima și nu se mai distrează de loc ; și pentru ce ? Ca să se producă ! să fie admirați ! De cine ? unde ? în fața unor oameni care nu-nțeleg nimic, sau stau la taifas, ori așteaptă amabili pînă cînd ați terminat, ca să se producă și ei !“

Sub paravanul acestei replici despre educația socială se ascunde chinul lui Goethe, provocat de circumstanțele care-i tulburau relațiile cu Lili. Originea micii pieșe de teatru rezidă în supărarea poetului împotriva societății și în sentimentul pe care-l nutrea față de caracterul de fapt firesc, bun și afectuos al lui Lili, care suferea ea însăși din cauza chinurilor inevitabile pricinuite iubitului ei. Acțiunea are scopul să ofere un cadru simplu pentru căințele Elmirei, pentru necazurile și bucuriile lui Erwin, totul e rotunjit în trăsături jucăușe, amabile, senine, gîndit pentru muzică, adaos care să acopere și să niveleze domol toate disonanțele. Mica scriere a fost compusă cînd Goethe încă mai putea să spera că o va scoate la capăt cu Lili și cu lumea ei, că-și va putea trăi pe deplin pasiunea, din nou în limitele unei galanterii grațioase, asimilîndu-i-se printr-o posesiune calmă. Piesa nu izvorăște dintr-o plenitudine sufletească năvalnică ; ceea ce avea de făcut era să-și mărturisească iubitei suferința, cauzele acesteia și speranțele, într-o formă pe care ea s-o înțeleagă și s-o suporte, printr-o floare delicată :

*Ăst buchețel ce pentru tine
Din inimă a fost cules,
Belinda, tu, primește-l bine !
Micul buchet, eu l-am trimes.*

Goethe își face piesa cu măști încă mai limpede, notînd semnificativ sub lista personajelor : „locul acțiunii nu este Spania“, cu alte cuvinte : „piesa se joacă între noi“. Vodevilul se aseamănă cu poezia galantă și prin această referire la un public, și anume la un public subordonat normelor sociale, cum era acela reprezentat de Lili ; discipolul lui Shakespeare și al lui Rousseau se apropie aici de o tutelă blîndă, sedus din nou de lumea lui Watteau și a lui Voltaire. Desigur, mediul social amuzant cîștigă un farmec nou prin aceea că nu mai apare independent, opusul ei — natura, tragismul, pasiunea — se află totdeauna alături sau înapoia lui, gata a-l nimici.

Această opoziție dintre Goethe-natură și Goethe cel redevenit om de societate, împotriva voinței sale, din dragoste pentru Lili, constituie și originea piesei *Claudina de Villa Bella*. Aici, distanțarea dintre trăire și simbol este mai mare, travestiul mai puțin sumar — spre deosebire de *Erwin și Elmira*, sub măști se ascund nu atît personajele și relațiile lor reciproce, cît mai ales opoziția însăși : existența socială ordonată, fericită, strălucitoare și libertatea nestatornică, pribeagă, firească, neîncătușată, simbolizate, respectiv, prin situația în care se află doamna de Villa Bella și anturajul ei, și aceea în care se găsește vagabondul Crugantino. Interesul lui Goethe se concentrează aici asupra stărilor de lucruri pe care le aduce în scenă, nu asupra personajelor, iar profesiunea sa de credință se concretizează, de asemenea, nu în

personaje, că să nu mai vorbim de acțiune, ci în confruntarea dintre o existență fericită, ordonată, și una liberă, instabilă :

„Trebuie să fie un om ciudat acela care-și părăsește starea, bunurile, prietenii și-și prăpădește zilele cele mai frumoase în nebunii, într-o viață de pribegie și schimbări.

Pedro : Nefericitul !... Să nu simtă că viața nestatornică, hoinară e un blestem ce-l apasă pe răufăcător, care se surghiunește singur din societatea oamenilor.“

Încă mai limpede se exprimă ideea piesei în autoapărarea pe care o rostește Crugantino, după ce a fost prins, și în care vechea poziție din cadrul curentului „Furtună și avânt“ își afirmă drepturile față de societatea împotriva căreia a păcătuit :

„Cunoașteți voi nevoile unei inimi tinere, cum e a mea ? Un tânăr cap smintit ? Unde aveți voi o scenă a vieții pentru mine ? Societatea voastră burgheză îmi e de nesuferit ! Dacă vreau să muncesc, trebuie să fiu argat. Dacă vreau să mă înveslesc, trebuie să fiu argat. Cel întrucîtva vrednic de ceva, nu se vede oare nevoit să plece în lumea largă ?... În asta am să vă dau dreptate, anume că acela care s-a dedat hoinărelui nu mai are țel și opreliști, căci inima noastră — ah ! ea-i fără de sfîrșit, cîtă vreme o țin puterile.“

Numai această confruntare de poziții constituie o confesiune... Tot restul e aventură, acțiune, operetă, talmeș-balmeș, așa cum Goethe putea să imagineze și să expună ca *maître de plaisir*, fără vreo participare intimă.

Influența literară a iubirii lui Goethe pentru o doamnă rococo, cum era Lili, constă în faptul că poetul era în genere capabil, în exaltarea lui

sentimentală de atunci, să compună asemenea bucăți amuzante pur decorative, edificăte pe piatra de temelie a trăirii sale. Căci acțiunea nu a izvorât din trăire, ci a fost prelucrată în serviciul ei, fiind legată de trăire tocmai prin amintita opoziție dintre societate și avântul spre libertate. Dar acțiunea e mai mult o cerință a societății decît o nevoie a lui Goethe. Că imboldurile poetice ale lui Goethe și cerințele societății s-au reîntîlnit în asemenea măsură, încît să poată colabora la o lucrare dramatică, este o consecință a iubirii pasionate nutrite de Goethe față de o fată frumoasă care aparținea societății și care încă putea să joace pentru poet rolul unui geniu ademenitor dintr-o lume de care se înstrăinase de atîta vreme. Din exterior, Goethe a fost stimulat să scrie cele două librete cu caracter de joc de societate de către niște compozitori prieteni¹, nu de către Lili însăși; ocazia trebuie însă riguros diferențiată de motivul interior, de predispoziția sufletească: toți compozitorii prieteni din lume nu l-ar fi putut determina pe Goethe să-și exprime conflictele tragice în formă operetistică, fără să fi existat predispoziția intimă creată de dragostea lui pentru Lili. Goethe este un om demonic și prin aceea că ocaziile se ofereau trăirilor sale întotdeauna la timpul potrivit: a fost solicitat dinafară la o joacă tocmai cînd în forul său intim era gata de joacă. *Stella* este o confesiune mult mai directă decît *Erwin și Elmira* sau *Claudina de Villa Bella*, însă de asemenea nu în

¹ Muzica pentru *Erwin și Elmira* a fost scrisă de Johann André (1741—1799), șef de orchestră, interpret și compozitor diletant; l-a găzduit pe Goethe la Offenbach pe Main, localitate unde se adunau, ca să se amuze, Lili Schöнемann și cercul ei.

sensul că acțiunea piesei ar fi o copie a întâmplărilor trăite de Goethe : și aici, punctul de pornire al procesului de simbolizare se află nu în întâmplările trăite de Goethe, ca, de exemplu, în *Suferințele tânărului Werther*, sau, într-un anumit sens, ca în *Faust*, unde faptele și suferințele lui Goethe sînt transpuse într-o acțiune poetică, ci în stările sufletești și de spirit ale scriitorului. În *Stella*, nu este vorba, ca în *Erwin și Elmira*, de relațiile dintre Goethe și Lili, sau, ca în *Claudina de Villa Bella*, de opoziția dintre „Furtună și avînt” și mediul social reînviat pentru Goethe prin dragostea pentru Lili, ci de tensiunea *generală*, de oscilația și sfîșierea interioară din pricină cărora suferă poetul în perioada acestei iubiri. Nu interesa propriu-zis problema contelui, nici chiar oscilația dintre două *femei*, ci oscilația în sine, starea de sfîșiere sufletească în care se află un astfel de om nedecis — fie ea o pendulare între două îndatoriri, sau două stări sufletești, sau doi oameni : pe scurt, *Stella* a fost concepută din oscilația în sine, din zbaterea între cer și iad, între îndepărtarea de Lili și rămînerea lîngă ea, din imposibilitatea de a se hotărî dacă trebuie să continue legătura, sau s-o rupă, din complexul pornirilor sufletești ce alternează între dor și depresiune, între gingășie și avînt spre libertate ; pentru concretizarea unei asemenea stări sufletești nimic nu-i oferea un simbol mai potrivit decît oscilația unui amant între două femei iubite. Căci oscilația între două îndatoriri sau stări de fapt nu oferă o acțiune concretă, iar, pe de altă parte, o acțiune oarecum abstractă e o piedică în calea zugrăvirii tuturor sfîșierilor ce-l chinuiesc pe un om prins într-un asemenea conflict.

S-ar putea pune întrebarea dacă nu cumva acțiunea din *Stella* redă, ca *Suferințele tinărului Werther* sau chiar *Clavigo*, povestea cu caracter de confesiune a unei trăiri goetheene personale de acest fel, a unei iubiri duble a poetului. Citind, de pildă, furtunoasele sale scrisori de dragoste către contesa Auguste Stolberg, scrise în vremea când era logodit cu Lili, am putea ajunge la părerea că aici avem modelul nemijlocit al conflictului lui Fernando ce pendulează între *Stella* și Cecilia. Ca întotdeauna, este sigur că *Stella* nu are caracterul unei opere de probleme (de exemplu, în sensul dramelor despre căsnicie ale lui Ibsen), în care Goethe, interesat *ex abstracto* de reforma căsătoriei, și-ar fi manifestat acest interes printr-o teză. Pentru Goethe era în genere imposibil să creeze pornind de la problemă la trăire, iar întreaga poveste a dublei căsătorii nu constituie *obiectul*, ci simbolul unei experiențe sufletești.

Dimpotrivă, este evident că în Goethe continua să rămână vie trăirea episodului Friederike, pe care a inclus-o și în această dramă. Ecoul sentimentului său de vină trebuie să fi contribuit foarte mult la faptul că i-a venit în minte materialul piesei *Stella*, problema dublei necredințe, deoarece din cealaltă parte el și fusese întâmpinat cu răceală. Dar germenul propriu-zis al piesei nu se află în motivul vinii, în motivul nestatorniciei sau în motivul necredinței de tip Weislingen-Clavigo, nici în avîntul faustic spre libertate, avînt care nu poate înlănțui nici o clipă frumoasă, ca să nu mai vorbim despre scrupulul teoretic privitor la dreptul dublei căsătorii, ci în starea lui sufletească generală (în orice caz, foarte ascunsă, deoarece e foarte mult schimbată), o stare sufletească sfîșietoare aproape pînă la ni-

micire, în care s-a zbatut în timpul dragostei pentru Lili — aceeași stare sufletească mărturisiră contesei Stolberg în scrisoarea cu caracter de jurnal intim datînd de la 14 pînă la 19 septembrie 1775, dar vădită și în apăsarea încordată care l-a îndepărtat de Lili, ducîndu-l în Elveția, apoi din Elveția înapoi la ea și, în cele din urmă, determinîndu-l să plece definitiv la Weimar. Fugă și reîntoarcere, acceptarea legăturii și desprinderea de ea : acestea sînt trăirile comune ale lui Goethe și ale lui Fernando, mult mai mult decît necredința, vina și dragostea dublă, mult mai desăvîrșite artisticește decît acomodarea teatrală conciliantă cu conflictul de nerezolvat. În piesă sînt multe părți cu caracter pur teatral, îndeosebi finalul, similare celor din *Clavigo*. Multe lucruri din dramele scrise în perioada dragostei pentru Lili sînt material teatral, de teatru romantic, apropiate de gustul unui anumit public — iar dacă cele două vodeviluri, *Erwin și Elmira*, *Claudina de Villa Bella*, au fost scrise ținînd seama de compozitori, *Stella* a fost compusă ținînd seama de exigențele scenei, așadar a căpătat o formă corespunzătoare unor considerații exterioare trăirii fundamentale, fiind astfel atestatul unei noi sociabilități.

SOCIABILITATE ȘI PRIETENIE

Putem privi viața lui Goethe din perioada de după criza wertheriană din orice direcție dorim : tot ceea ce întîlnea în cale îl determina pe de o parte să se fragmenteze, pe de alta să simtă că

cercul faptelor exterioare, al societății, al existenței și al activității lumii are o importanță mai mare, o semnificație și o eficiență mai independente decât acelea pe care îi îngăduise să le simtă pînă atunci egocentrismul excesiv al sufletului său de o forță covârșitoare. Nu că i-ar fi lipsit interesul pentru lumea exterioară : dar de la perioada petrecută la Leipzig, de la străpungerea din Strassburg, lumea era pentru el doar un material și o stare sufletească, receptate în vîrtejul creator pătimaș și înflăcărat de ardoarea unei inimi atot-iubitoare, care se simțea permanent în centru, ca principiu creator și animator al acestei lumi, ca lume a cercului pe care-l umplea eficiența sa. Pentru poetul lui *Prometeu*, al lui *Goetz von Berlichingen*, al *Suferințelor tînărului Werther*, lumea era fie materialul în care se manifesta concret și pe care-l umplea eul său, fie îngrădirea tulbure și ostilă a acestui eu, totul în funcție de faptul dacă îi reușea sau nu străpungerea acestui mediu exterior, însușirea intimă, însuflețirea, adăparea cu sîngele propriu a acestui factor străin. După criza wertheriană, existența lumii s-a transformat pentru Goethe din ce în ce mai mult dintr-un material sau dintr-o opoziție, într-un spațiu al activității sale și într-un mijloc de auto-formare conștientă responsabilă. Privirea îndreptată asupra lumii nu mai era producție imediată, ci observație, iar ceea ce-l interesa la rezistențele întîmpinate în exterior era acum dreptul și răspunderea reciprocă, în vreme ce contactele și luptele de mai înainte cu noneul reprezentaseră strict probleme de putere. Pe scurt, Goethe recunoștea acum și introducea între sine și lume granițe voluntare, făcînd, cel puțin, încercarea de a-și canaliza simțămintele tălăzuitoare spre lume.

sau, cum spunea el însuși, „de a le dezvolta, transformându-le în capacități“, ca și când forțele din care rezultaseră proiectele uriașe și operele de pînă la *Suferințele tînărului Werther*, n-ar fi fost capacități. Noutatea la care se referea aici Goethe și pe care și-o cerea sieși era tocmai diferențierea, utilizarea conștientă, chiar imperativă a forțelor ce acționaseră just pînă acum, izvorînd mai mult în chip firesc. Din încordarea și zborul geniului său care răscolea și aborda totul, rotunjind ici și colo cîte ceva, poetul voia să deserece talente, care să poată face față oricărei îndatoriri în parte și să fie la înălțimea fiecărei clipe, fără a o potopi sau sfărîma prin toată forța bogăției lui.

Dacă, așadar, după criza wertheriană, Goethe a fost împins din interior spre lume, spre exteriorizare, spre ramificare, el a suportat totodată și afluxul venit dinafară al prietenilor și al publicului, fiindcă celebritatea universală recent cîștigată a avut drept consecință și stimularea acestui proces. În aceeași vreme în care se simțea obligat intim să-și gospodărească tezaurele și să-și îndrepte privirea spre ogorul căruia îi încredințase sămînța, lumea contemporană — chiar acest ogor — i se vîra, din parte-i în ochi, fără intervenția lui. Iar în timp ce se orienta spre exterior, lumea exterioară îi venea în întîmpinare, ademenită de efectul *Suferințelor tînărului Werther*. În cele din urmă a intervenit și un al treilea factor, pentru a-l îndruma pe Goethe înapoi spre mediul social, pe care-l părăsise sufletește din vremea zilelor petrecute la Leipzig, mediu care se autointitulează „lumea mare“ și care este lumea ca organizație omenească — în opoziție cu lumea ca un complex al forțelor universului — :

persoana și mediul lui Lili, prima lui iubită de după criza wertheriană. Dacă, în genere, iubirea era mijlocul cel mai sigur de a concentra forțele lui Goethe într-un singur punct și de a-l face să-și simtă avânturile adunate laolaltă în clipa cea frumoasă, de a-i întruchipa sintetic universul, acum, tocmai în acest moment critic, noua lui dragoste avea numai menirea și consecința de a-i stimula procesul de reîncadrare în lume. Ceea ce dorise demonul lui Goethe, ceea ce-i înlesnise faima era continuat acum de iubirea sa : Lili, în loc să-l determine a coborî mai adînc în inima lui, îl apropia și ea de mediul social, era chemată și ea mai mult să-l împrăstie, decît să-l adune.

Văzută din perspectiva lui Goethe, noua sa situație condiționată și stimulată reciproc de demonul lui, de faima lui și de dragostea lui avea două aspecte : dinspre interior, ca trăire, era un impas, dinspre exterior era o obligație, deoarece trebuia ca acest impas să fie transformat în virtute, căci „arta vieții“ vădită de Goethe de-a lungul întregii sale existențe a fost aceea de a transforma fiecare nou impas într-o nouă virtute. Fără îndoială, Goethe a pătimit din pricina asaltului cu care l-a împovărat lumea după *Suferințele tînărului Werther*, scrisorile sale sînt pline de suspinele adînci pe care i le-a smuls această povară : dar ceea ce îi răpeau și îi tulburau oaspeții pe planul creșterii continui, surde, al calmei ferecări în sine, trebuiau să-i dăruiască, de vreme ce erau aici, iar el nu intra în sfadă cu ursita lui, pe planul vastei cunoașteri a lumii și a societății, ceea ce-i vătămau pe planul rodniciei vegetative, trebuiau să-i dea pe planul unei activități și acțiuni superioare. În felul acesta, el și-a înseriat de timpuriu vizitele făcute părinților, cunoștin-

tele de la curțile ducale, relațiile literare, ca acelea cu Gerstenberg¹, Klopstock, Bürger, în economia sa spirituală, pe de o parte ca lărgire a sferei de activitate, chiar și în sensul prometeic („cercul umplut de-a mea înrîurire“), pe de alta, ca îmbogățire a colecției lui de tipuri omenești, ca lărgire a cîmpului vizual, conform concepției pe care și-a enunțat-o cam așa : „Am interpretat întotdeauna tot ce-am făcut numai în sens simbolic : mi-a fost indiferent dacă am făcut talere sau oale“. Goethe voia să creeze și să activeze, iar literatura nu era scopul său ultim, ci o formă de activitate : dacă era stingherit de întîmplări exterioare, trebuia să caute a îndruma din aceste întîmplări în direcția activității cîte forțe îi erau necesare, iar dacă simțul său poetic pătimea din cauza fragmentării, activitatea lui nu scădea, scriitorul străduindu-se să folosească deocamdată în acțiuni ceea ce încă nu putea deveni imagine. Faptul că nu se simțea chiar la largul lui între impulsul productiv exuberant și autoîngrădirea impusă de înrîurirea socială activă, că se simțea încătușat, fără a fi îmbogățit, că trebuia să aducă jertfe, fără a simți numaidecît binecuvîntarea sacrificiului — faptul acesta dă tonul fundamental al tînguirilor sale neliniștite din perioada preweimariană și multă vreme încă după ce s-a stabilit la Weimar, dar tînguirile înseși pun în lumină care îi era problema, și care calea. Apoi, așa cum a reușit în cele din urmă să pună din nou în serviciul operei sale lupta dintre inima-i

¹ *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg* (1773—1823) — estetician și scriitor german din cadrul curentului „Furtună și avînt“. Scrieri : *Încercare asupra operei și geniului lui Shakespeare* (1767), *Scrisorile literare din Schleswig* (1766—1770), drama *Ugolino* (1768).

de poet și mediul social, pe calea ocolită a lărgirii sferei de activitate și a cîmpului vizual, pe calea ocolită a clarificării și a delimitării, tot astfel a izbutit să extragă și din împrăștierea și tensiunile iubirii sale pentru Lili (iubire, a cărei recoltă poetică era, cu excepția cîtorva cîntece minunate, mai săracă decît aceea a pasiunilor anterioare) nu numai mijloace de lecuire, ci și îmbogățiri derivate din aceste leacuri.

Printre leacurile, din care a filtrat virtuți și îmbogățiri, se numără călătoriile. Aproape toate călătoriile importante pe care le-a întreprins Goethe, călătoria pe Rin din 1774, călătoria în Elveția datînd din 1775 și, în sfîrșit, cea mai de seamă dintre toate, călătoria în Italia poartă la origine caracterul unei cure, sau chiar, ca ultimele două, caracterul unei fugi. Aceste călătorii n-au fost făcute cu un anumit scop (chiar dacă au fost provocate de o ocazie anumită sau de o invitație), cît mai ales dintr-un avînt confuz, care l-a alungat pe Goethe din mediile epuizate sau stingheritoare, fie pentru a culege noi impresii, noi imagini ale lumii, fie pentru a se elibera de apăsarea și tensiunea sufletească prin mișcare și prin activitate într-un spațiu nou și mai larg. Din fiecare călătorie s-a întors acasă încărcat nu numai cu noi imagini de peisaj și cu obiceiuri, ci și cu noi relații omenești, cu noi tipuri umane, precum și cu lărgirea atît a lumii sale interioare, cît și a sferei exterioare de exercitare a puterii și de activitate.

Călătoria pe Rin întreprinsă în 1774 l-a pus într-un contact personal mai strîns cu Lavater și cu frații Jacobi — așadar i-a lărgit sfera de exercitare a puterii sale sufletești, cercul de cunoștințe (prieteniiile și cunoștințele lui Goethe

erau în primul rînd lărgiri ale propriei sale expansiuni interioare) cu un soi nou de oameni : suflete propriu-zis sensibile, gata să se reverse, pline de iubire și prietenie. În jurul fiecărei opere simbolice, în jurul fiecărei expresii decisive a fazelor goetheene de dezvoltare se adună mereu un cerc întreg de prieteni, care corespund tocmai acestei faze, care par a fi creați de acest Goethe din momentul respectiv, chemați spre el de modul din acea vreme al sensibilității sale, ca și cînd stratul acesta, atmosfera aceasta ceva mai puțin densă trebuia să poarte mai departe iradiațiile sale, ori chiar să le deformeze și să le amplifice exagerat. Astfel, în jurul lui *Goetz von Berlichingen* se adună adepții propriu-ziși ai mișcării „Furtună și avînt“ : Wagner¹, Lenz, Klinger, adoratorii puterii, dar și ai grosolăniei și ai brutalităților obstinate, ai bunului-plac genial, ai zburdălniciei grobiane sau ai dezbinărilor zgomotoase. Ceea ce vedeau și simțeau toți aceștia era mai ales un Goethe titanic de o forță genială ; pentru ei, *Goetz von Berlichingen* era confirmarea propriilor lor dorințe și extravagante nesupuse, lipsite de măsură sau arogante. Lenz a încercat să rețină imaginea acestui Goethe în lucrarea sa *Pandemonium Germanicum*, îndemnat de un fel de dragoste geloasă, care voia să-și însușească exclusiv pentru sine tocmai pe acest Goethe plin de forță. Influența unui Goethe văzut astfel ne întîmpină în dramele create în cadrul curentului

¹ *Heinrich Leopold Wagner* (1747—1779) — prieten la Strassburg și la Frankfurt pe Main al lui Goethe ; a scris drama *Pruncucigașa* (1776), pe care, cedînd în fața nemulțumirii arătate de public, a transformat-o într-o... comedie : *Evchen Humbrecht sau Măicuțelor, tineți minte !*

„Furtună și avînt“ de către Lenz, Wagner, Klinger, în idilele panice ale lui Maler Müller¹, chiar și în romanele lui Heinse², deși Heinse a fost mai curînd un exaltat temperamental decît un imitator format sub influența lui Goethe. În această privință, nu interesează dacă asemenea cunoștințe și prietenii corespund cronologic întotdeauna exact cu perioada conceperii și publicării lui *Goetz von Berlichingen* : esențialul este că fiecare operă simbolică a lui Goethe și-a prelungit iradierea, atmosfera proprie pînă în cercul de oameni cunoscuți. Fiecare situație de viață obiectivată de Goethe, exprimată într-o scriere importantă, avea în același timp și o putere proprie de a fertiliza, de a modela oameni, sau de a-i ispiti. Fiecare aduna în jurul ei un sistem propriu de tipuri umane, care par a fi corespuns doar stării de spirit respective a lui Goethe.

Printre prietenii lui Goethe distingem unele care l-au influențat, pornind din propriul lor centru și contribuind prin propriul lor caracter la dezvoltarea anumitor laturi ale lui Goethe, și altele pe care le-a înrîurit el mai întîi, pentru ca mai apoi să-și exercite ele, în anumite circumstanțe, influența asupra lui, prietenii față de care s-a comportat în esență receptiv, și altele față de care a avut în esență rolul de a da și a înrîuri, fie modelînd, fie nimicind. Herder și Merck sînt

¹ *Friedrich Müller* (Maler Müller) (1749—1825) — pictor și desenator, adept al curentului „Furtună și avînt“. S-a afirmat și ca scriitor. A publicat dramele *Golo și Genoveva* (1775—1781), *Niobe* (1778), *Faust* (fragmente, 1776—1778), precum și idile : *Tunsul oilor* (1775).

² *Johann Jakob Wilhelm Heinse* (1746—1803) — autor al romanelor *Ardinghello și insulele fericite* (1787), *Hildegard von Hohenthal* (1795—1796).

singurii prieteni care l-au influențat pe Goethe mai mult decît el pe ei, și anume Herder în sens mai ales pozitiv, stimulîndu-l, Merck, negativ, prin critică. Influența rodnică, propriu-zis pozitivă, exercitată de Herder asupra lui Goethe, se limitează în esență la perioada strassburgheză și wetzlariană, deși prietenia lor a durat mai mult, iar operele de mai tîrziu ale lui Herder, în special *Ideile asupra istoriei umanității*, i-au oferit o bună doză de hrană lui Goethe; aceste opere nu i-au mai decis însă calea. Merck a fost pentru Goethe, încă de timpuriu, întruparea similar obiectivată a înțelegerii lumii, sinteza tuturor însușirilor de care avea nevoie Goethe, pentru a se transforma dintr-o existență cosmică pură în una practică — un preludiu la viața de societate pe care poetul avea s-o ducă la Weimar. Se poate spune că Merck i-a adus lui Goethe scepticismul și luciditatea trează, de care tulburea plenitudine a forțelor sale avea într-adevăr nevoie, dar cărora poetul nu le putea da azil în el însuși, fără a i se spulbera starea de vrajă. Influența lui Merck a continuat din perioada titanică a lui *Goetz von Berlichingen* pînă în perioada demonică a lui Lili, cînd Herder nu mai apărea în viața lui Goethe decît ca un maestru stimat, însă depășit, și ca un prieten aprobator sau criticist. Firește, influența lui Merck nu s-a putut măsura niciodată, ca intensitate și forță activă, cu aceea a lui Herder. A putut dura mai mult, deoarece aici nu era vorba propriu-zis de relațiile școlarești dintre un om mai tînăr și altul mai în vîrstă, ci mai mult de o superioritate socială pe care observatorul chibzuit și rece, deși mai puțin înzestrat, a avut-o mereu asupra tînărului neconținut plin de dragoste și de viață.

Așa cum în jurul lui *Goetz von Berlichingen* s-a format o întreagă atmosferă de adoratori ai forței și de naturi primare, tot astfel în jurul *Suferințelor tânărului Werther* s-a adunat un nor de prieteni și prietene, firi sensibile, însuflețite, pătimașe, clocotitoare, vibrante, lacrimoase și excesiv însetate de univers și de Dumnezeu. Acest cerc era, în mod corespunzător, mai puțin sectar, din capul locului mai numeros și mai divers decât suita pe care *Goetz von Berlichingen* i-o adusesese lui Goethe: căci adorația puterii era privilegiul și preferința unui grup mai restrâns, îndeosebi tineri cu preocupări literare, care se considerau spirite creatoare în sensul teoriilor lui Herder și al operelor lui Goethe, așadar niște privilegiați ai „geniului“, care nu se puteau constitui niciodată într-o pătură socială, ci doar într-un cenuclu ostil societății și publicului larg. Dimpotrivă, sensibilitatea și plenitudinea sufletească amoroasă, care se revelaseră prin *Suferințele tânărului Werther*, erau în genere înclinații fundamentale, o stare de spirit mai mult sau mai puțin latentă a publicului cititor cultivat din Germania, care nu avea nevoie de un conducător și de un teoretician, ca genialitatea (ce chiar printre proprii săi aspiranți a căpătat sens și curaj abia datorită lui Goethe), ci doar de un centru vizibil, de o voce, de o ocazie monumentală, pentru a deveni conștient de sine.

Ceata firilor sensibile, atrasă de Goethe și rămasă în jurul lui adesea împotriva voinței sale, s-a putut recruta din direcții foarte diferite. Un prim drum spre Werther-Goethe venea din direcția sensibilității pietismului, a creștinismului sentimental. Goethe avea legături cu acest cerc, încă mai înainte de a fi scris *Suferințele tânărului Werther*. Su-

sanne von Klettenberg făcea parte din prima ceată care corespundea nevoii de interiorizare a lui Goethe — iar atmosfera de meditație pioasă și de credință intimă în Dumnezeu, fără de care *Suferințele tânărului Werther* n-ar fi putut fi scrise și înțelese, a fost respirată pentru întâia oară de Goethe în jurul aceluși model originar al sufletului frumos. De aceea, Susanne von Klettenberg aparține cercului wertherian nu pentru că ar fi fost creată sau ar fi ajuns la Goethe prin *Suferințele tânărului Werther*, ci fiindcă există în mediul căruia îi dă expresie romanul, în vreme ce Klinger, Lenz, Wagner sînt produși ai atmosferei create de Goethe prin *Goetz von Berlichingen*, născuți din climatul goetzean. În mod semnificativ, în cercul constituit datorită lui *Goetz von Berlichingen* nu există femei, pe cînd atmosfera wertheriană e saturată de feminitate. În orice caz, înrudite cu lumea din *Goetz von Berlichingen* n-ar fi putut fi considerate decît unele femei burgheze destoinice, istețe, cu mintea trează, voioase, numai asemenea femei ar fi putut să se încadreze în atmosfera tare, proaspătă, aspră a piesei; una dintre ele este mama lui Goethe, dar a o circumscrie ca o anexă a lumii lui *Goetz von Berlichingen* ar fi prea puțin pentru ea. O altă femeie din aceeași categorie este mătușica Johanna Fahlmer, una dintre acele fături feminine înzestrate cu un viu spirit monden, cu inimă bună și cu bun-simț sănătos, care, fără un destin propriu, fără pasiuni și vitalitate proprii, știu să participe, să mijlocească, să dea sfaturi, să asculte și chiar să ajute, din acel sentiment ce se află la mijloc între dragostea maternă și iubirea de amantă și care ar putea fi numai dragoste de mătușă. În vreme ce *Goetz von Berlichingen* a avut succes într-o ambianță esențialmente

bărbătească, *Suferințele tânărului Werther* nu pot fi imaginate fără adeziunea feminității și, într-adevăr, chiar și bărbații din cercul wertherian erau suflete feminine.

În afară de creștinismul pietist de nuanța sufletelor frumoase, o religie a fericirii prin extazul iubirii și a sentimentului exaltat de înălțare, un creștinism umanizat și eliberat de dogme, un alt cerc, acela al lui Klopstock, i-a furnizat lui Werther-Goethe noi adepți, care nu aveau nimic comun cu natura goetzeană de forță genială, cu bravada prometeică titanică. Klopstock însuși deza-probase clătinînd din cap asprimile și grosolăniile din *Goetz von Berlichingen*, iar, mai târziu, frații Stolberg se arătaseră îngroziți de prometeism. Dar plenitudinea simțirii și căldura inimii lui Werther îi ademeniră și îi atraseră și pe adepții primului poet sentimental german, spre tânărul maestru care lărgise și cuprinsul universului de sentimente al lui Klopstock.

În viața spirituală germană, sensibilitatea se orienta în două direcții cu totul deosebite care, totuși, cînd se amestecau, cînd se separau, și anume creștinismul însuflețit și natura umanizată, sau „Klopstock“ și „Rousseau“ (pentru a le numi concis cu reprezentanții lor cei mai influenți); tot astfel în cercul wertherian de prieteni, alături de klopstockieni întîlnim și oameni ajunși direct sau indirect la sentimentalism prin Rousseau, sau prin Hamann¹, care luase asupra sa îndeplinirea într-un mod specific german, nu prin mijloace re-

¹ *Johann Georg Hamann* (1730—1788) — scriitor german, supranumit de contemporani „Magul din nord“. A publicat lucrările *Memorii socratice* (1759) și *Cruciadele filologului* (1762), în care se ridică împotriva raționalismului iluminist și își propune să demonstreze că simțu-

torice și dialectice, ci poetice și profetice, a îndoitei mari meniri a lui Rousseau : repunerea naturii în drepturile sale și detronarea rațiunii ca singură mîntuitoare. Pornind de la Klopstock, ca și de la Rousseau și Hamann, tinerii găseau în wertherism victoria obținută de sensibilitatea afectivă, generoasă, plină de credință față de Dumnezeu și de lume, împotriva gîndirii — acesta-i numitorul comun al prietenilor foarte diferiți din cercul wertherian. Cu toții voiau simțire și credință — indiferent în ce scopuri trebuiau să le slujească mai apoi simțirea și credința : pentru creștinism, sau pentru panteism. Aripa creștin-klopstockiană este reprezentată de conții Stolberg, cea panteistă hamanniană de frații Jacobi.

Dar germenul viitoareii înstrăinări există din capul locului în ambele categorii de prietenii : căci ceea ce atrăgea spre Goethe aceste grupe de aderenți de proveniență diferită — plenitudinea sa sentimentală — era pe atunci pentru Goethe însuși un impas, o stare de spirit din care năzuia din răspuț să iasă. Poetul dorea să-și transforme sentimentele în capacități, în forțe, iar acești prieteni voiau să-l rețină captiv în sfera sentimentelor sale. Datorită comunității momentane a *modului* de simțire, sau, preferabil, a *ritmului* simțirii, datorită opoziției comune față de raționalism (desăvîrșită sub vraja personalității goetheene), prietenii săi și Goethe însuși au trecut cu vederea un răstimp deosebirea profundă dintre *conținutul* lor

șile și sentimentele au un rol preponderent față de rațiune.

După Hamann, poezia, arta în genere, trebuie să fie o expresie a naturii omenești pasional-senzuale, idee pe care avea s-o dezvolte Herder și care va constitui o teză fundamentală a mișcării „Furtună și avînt“.

de sentimente și de trăiri, disensiunea ireconciliabilă dintre *legile* conform cărora le reprezentau. Căci frații Stolberg își cultivau simțirea, ca să fie creștini, ca să poată trăi, în intimitatea sufletului lor, ca niște creaturi și slugi ale Domnului. Goethe era hotărât un necreștin. De frații Jacobi avea să-l despartă cu timpul faptul că pentru ei sentimentele și credințele date (care, oricum, nu excludeau, din concepția lor, valoarea independentă a naturii) erau un scop în sine și un țel final — pentru Goethe, însă, un mijloc spre înțelegerea adevăratei lumi divine, o dovadă a propriei lui divinități, care trebuia să acționeze în creație, în zugrăvirea, în captarea diversă a lumii. Nimic nu era mai străin de Goethe, nimic nu era mai fatal pentru el, nimic nu-l făcea să sufere mai mult decât lînceda voluptate sufletească subiectivă ferecată în ea însăși, care se mulțumea doar să primească simțirea și credința, fie în Dumnezeu, fie în natură, care credea numai de dragul credinței și simțea numai de dragul simțirii, care se scufunda în marea dăruirii, fără a voi să domine haosul, să-l pună în ordine, să-l modeleze, să-l privească, să-l concretizeze în plăsmuiri. Goethe continua să prefere exigența limitativă și normativă a raționalismului, ca o afirmare a forței active și ca o dovadă de voință.

Firește, la început, aceste contradicții interioare au fost acoperite, în ceea ce-i privește pe prieteni, de setea generală de iubire și de viață a epocii, de nevoia după o nelimitată revărsare sufletească, iar în ceea ce-l privește pe Goethe de nevoia de a atrage spre sine cît mai multă viață nouă și de a se îmbăta sau încălzi cu plenitudinea ei. Toate personalitățile care au făcut parte din cercul prietenilor intimi ai lui Goethe, oameni pe care îi su-

porta în preajmă și nu numai legați de el prin literatură, ca Heinrich Leopold Wagner, de care s-a lepădat cu violență, în urma comiterii unor indiscreții¹, toți acești tineri și bărbați maturi aflați în strînse relații amicale cu Goethe, au trăsături de plenitudine și bunătate goetheană, sînt înrudiți cu el în vreun fel oarecare, prin vîrstă sau sufletește, dar fără forța concentrată și fără înțelepciunea instinctivă a poetului, vădite încă în miezul perioadei de „Furtună și avînt”; printre ei sînt oameni strălucitori, de mare presanță. Dar, comparați cu Goethe (nu numai cu talentul productiv al lui Goethe, cu măreția caracterului său, cu valoarea universală a lui Goethe), puși alături de el pur și simplu ca tineri plini de viață, ei dau impresia de ființe sumare, nedesăvîrșite, ba chiar lipsite de autenticitate: ca niște copii diluate alături de original, ca niște nori în

¹ La invitația prințului Karl August, viitorul duce de Weimar, și a fratelui acestuia, Constantin, Goethe li s-a prezentat la Mainz, unde a avut cu ei o lungă și amicală convorbire. Încîntat de primirea pe care i-o făcuseră prinții, Goethe s-a grăbit să povestească detaliile întrevederii într-un cerc de prieteni. Peste puțin timp a apărut un pamflet anonim, scris în formă dramatică și ilustrat cu o serie de caricaturi, avînd titlul *Prometeu, Deucalion și recenzenții săi*. Personajele repetau lucruri spuse cu prilejul vizitei la Mainz, ceea ce l-a făcut pe Goethe să se teamă că pamfletul va fi pus pe seama lui, fapt care l-ar fi compromis ca pe un tînăr lipsit de discreție și grațitudine. Autorul era Wagner, care, înspăimîntat el însuși de fapta lui, s-a autodenunțat mărturisindu-se mamei lui Goethe. Dar Goethe l-a descoperit și el pe făptaș, printr-o sagace analiză stilistică.

Același Wagner avea să se facă vinovat de încă o incorectitudine față de Goethe. Acesta îi povestise despre proiectatul său *Faust*. „Wagner și-a însușit subiectul și l-a utilizat într-o tragedie: *Pruncuigașa*” (*Poezie și adevăr*).

jurul unei solide culmi de munte, ale cărei forme le iau, părăind totodată că o depășesc și o fac să pălească, nu chiar prin imitație, ci condiționați și influențați de masiva făptură în jurul căreia stau rarefiați.

Mă gîndesc aici în primul rînd la Klinger și Lenz, la frații Stolberg și la frații Jacobi — cei mai importanți dintre sateliții lui Goethe, care au o însemnătate proprie în istoria spirituală, sau care reprezintă ceva și fără Goethe. În toate aceste relații cu prietenii săi tineri — exceptîndu-l pe Lavater, care are dreptul la un loc aparte, alături de Herder și Merck — Goethe este necondiționat, în fiecare caz în parte, cel care dă, cel care influențează, care domină. Numai atmosfera de prietenie luată în ansamblu, numai sentimentul că-și exercită forța asupra atîtor oameni nobili și buni au reprezentat pentru Goethe o îmbogățire, chiar și o purificare și despovărare așa cum o spune încă în scrisoarea către Gustchen Stolberg, mărturisind că fericirea lui supremă constă în aceea că trăiește înconjurat de cei mai buni oameni ai epocii sale. Dar nici una dintre relațiile acestea nu l-a dus sufletește mai departe, nici una n-a însemnat pentru el mai mult decît un prilej de a se exprima pe sine. Pentru noi, aceste relații sînt importante, deoarece prin nimic altceva nu ne putem face o idee atît de clară despre farmecul și forța prezenței goetheene ca prin declarațiile prietenilor și discipolilor săi. Pe vremea aceea, el nu era încă o figură mitică, a cărei faimă și operă să-l înconjoare de la sine cu o aureolă de venerație, ca pe bătrînul Goethe. Ceea ce impresiona pe atunci spiritele tinere nu era noțiunea pe care o reprezenta, ci doar strălucirea prezenței lui: reproducerea cîtorva dintre aceste impresii păstrate în

scris contribuie la reliefarea imaginii lui Goethe.

Paralel cu opera lui Goethe, nu trebuie uitată influența lui personală. De aceea încheiem caracterizarea generală a cercului său de prieteni prin aprecieri asupra lui, indicii de felul cum a fost el văzut de prieteni și de adversari. În aceste notații revine mereu, indiferent dacă intenția e pozitivă sau negativă, sentimentul că aici domnește un spirit investit cu propria lui lege interioară și cu o bogăție sufletească de nezăgăzuit, ursit să influențeze, nu să fie influențat.

Bodmer îl descrie după spusele lui Passavant¹: „Se spune că e periculos numai pentru acei pe care nu-i agreează. Altminteri, plin de foc: se poate substitui oricărei persoane și situații vrea, apoi scrie opinii străine și nu ale sale... Există temerea că focul său îl va mistui...” Aici iese la iveală un amestec de sfiiciune și respect sperios din partea unui burghez așezat, convins că el, slavă Domnului, e mai sănătos.

O altă descriere din partea unui neutru, Boie², membru al „Asociației Dumbrava”: „Înima lui Goethe este tot atît de mare și de nobilă ca și spiritul său. A trebuit să-mi citească multe lu-

¹ Pe acest Passavant, pe care îl numește „tînărul meu prieten”, Goethe l-a întîlnit la Zürich, în timpul călătoriei sale din vara anului 1775, prin Elveția. Passavant se pregătea acolo pentru cariera de predicator reformat, în care se va remarca mai tîrziu. Călăuzit de el, Goethe a vizitat cîteva din cantoanele elvețiene, trecînd prin locuri de care era legată amintirea lui Wilhelm Tell.

² *Christian Boie* (1744—1786) — întemeietor, împreună cu F. W. Gotter (1746—1797), al „Asociației poezilor din Göttingen” [numită și „Asociația Dumbrava” (*Hainbund*), deoarece cei doi juraseră să rămînă prieteni în dumbrava din marginea Göttingenului], precum și al revistei *Göttinger Musenalmanach* (1769), care profesa venerația față de Klopstock.

cruri și în toate există un ton original, o forță proprie și, în ciuda unor extravagante și incorectitudini, totul e marcat cu pecetea geniului.“ Și aici remarcăm cele două fețe ale impresiei : genialitate și incorectitudine. Continua să dănuie concepția unei comportări burgheze normale, a unui „așa se cade“, iar respectivii se înclinau doar cu rezerve în fața farmecului viu al unui bărbat pentru care acest „așa se cade“ devenise fără sens.

Mai importantă este o observație a lui Schlosser¹, care aruncă o privire pătrunzătoare în forul intim al lui Goethe ; ea provine din intuiția omului cu rațiune sănătoasă că aici e vorba de o inimă ce nu poate fi măsurată în raport de dimensiunile curente, deoarece e nemărginită : „Un suflet activ, care cuprinde prea mult, sau nu are nimic de cuprins, trebuie să piară ; mai bine să rămână aninat de un lucru, fie ceva plin sau gol — numai să fie ceva“. Și de același : „E feminin... dacă în anii următori nu se face fărîme, ne vom apropia unul de altul“.

Relatarea lui Knebel² după prima întâlnire cu Goethe : „Goethe trăiește într-un permanent război și răzvrătire interioară, deoarece toate lucrurile au asupra lui efectul cel mai violent“.

Și acum aprecierile prietenilor propriu-ziși, înfrurirea care i-a atras în existența lui Goethe ca într-o vîltoare :

Georg Jacobi, după prima întâlnire : „Domnul Goethe mă jignise dureros în foi publice, dar el a

¹ *Johann Georg Schlosser* (1739—1799) — scriitor, colaborator la *Frankfurter gelehrte Anzeigen* ; s-a căsătorit cu Cornelia, sora lui Goethe.

² *Karl Ludwig von Knebel* (1744—1834) — educator și adjutant al prințului Constantin din Weimar. L-a cunoscut pe Goethe acasă la el, în Frankfurt, în 1775, cînd l-a vizitat pentru a-i transmite un mesaj al prinților.

scris și tragedia *Goetz von Berlichingen*. Ne-am dat mîna. Am văzut unul dintre bărbații cei mai extraordinari, plin de geniu superior, de o fan-tezie aprinsă, de o simțire adîncă, de o dispoziție repede schimbătoare, al cărui spirit viguros, cînd și cînd uriaș, se îndreaptă pe o cale cu totul proprie.“

Friedrich Jacobi : „Goethe este omul de care avea nevoie inima mea, omul care poate întreține și suporta tot focul iubirii din sufletul meu. Abia acum caracterul meu va căpăta adevărata și propria lui fermitate. Bărbatul acesta este de sine stătător din creștet pînă-n tălpi.“

„După expresia lui Heinse, Goethe este un geniu din cap pînă-n picioare ; un posedat, adaug eu, căruia nu-i e îngăduit aproape niciodată să acți-oneze arbitrar. N-ai nevoie decît să stai o oră cu el, ca să găsești că ar fi ridicol în cel mai înalt grad să ceri de la dînsul a gîndi și a acționa altfel decît gîndește și acționează cu adevărat.“

„Ceea ce trebuia să fim unul față de altul, Goethe și cu mine... s-a decis într-o clipită. Fiecare credea că va obține de la celălalt mai mult decît putea să-i ofere. Lipsa și bogăția de ambele părți s-au îmbrățișat : așa s-a ivit între noi dragostea. Sufletul lui — și-a mărturisit în sine fiecare despre celălalt — va putea suporta întreaga văpaie a sufletului meu ; niciodată nu se vor mistui unul pe altul.“

Heinse : „A fost la noi Goethe, un tînăr frumos de douăzeci și cinci de ani, care e din creștet pînă în tălpi geniu și forță și tărie : o inimă plină de simțire, un suflet plin de foc, cu aripi de vultur“.

Klinger : „Un om minunat. Primul printre toți oamenii pe care i-am văzut vreodată. Singurul cu

care pot sta. Urmașii noștri vor fi uimiți că a existat cîndva un astfel de om.“

Christian Stolberg : „E un om cu totul strălucit. Bogăția simțirii fierbinți se revarsă din fiecare cuvînt, din fiecare expresie a feței. Este vioi pînă la impetuositate, dar și în impetuositate iese la iveală inima lui de o gingășie afectuoasă. Sîntem mereu împreună și gustăm laolaltă toată fericirea și tot binele pe care le poate da prietenia.“

„E un tînăr sălbatic, neînfrînat, dar foarte bun. Plin de spirit, plin de flăcări.“

În sfîrșit, Lavater : „Goethe ar fi o ființă minunată care merita să ocupe un loc de prinț. Acestei categorii îi aparține. Ar putea să fie rege. Are nu numai înțelepciune și bonomie, ci și forță.“

„Goethe este omul cel mai amabil, cel mai de încredere, cel mai drăguț. Printre oamenii fără pretenții, cel mai strivitor Hercule corespunzînd tuturor pretențiilor. Nici un om nu e mai echitabil în aprecierea verbală a altora — nimeni mai tolerant decît el. Alături de Basedow¹ și Hasenkamp, printre herrenhutieni² și mistici, printre femeiuști și bărbătoaie, printre sceptici și malițioși (două produse cerești nesfîrșit de diferite ale țării noastre), pretutindeni l-am văzut același bărbat nobil, înțelegînd totul cu îngăduință.“

Toți acești prieteni găseau în Goethe orientarea propriei lor firi întărită și înfrumusețată, vedeau realizat în el ceea ce doreau ei să fie sau ceea ce credeau că sînt.

Tînărul Goethe nu avea încă pornirea de a respinge din motive de economie interioară — cum

¹ *Johann Bernhard Basedow* (1723—1790) — pedagog german ; și-a propus așezarea învățămîntului pe baza ideilor lui Rousseau.

² Membri ai comunității pietiste de la Herrenhut.

avea să fie obligat a face uneori bătrînul Goethe — un entuziasm plin de stimă și o dragoste pasională. Mai mult chiar, împins tocmai de economie, considera de datoria sa să accepte orice avînt plin de viață și să dea fiecăruia ceea ce putea să-i dea, deoarece chiar și în această autorevărsare exista totuși forță și un sentiment de plenitudine. Astfel îl găsim în relații entuziaste de prietenie, încălzite de frățescul „tu”, cu oameni care nu aveau a-i oferi nimic altceva decît admirația lor, temperamentul lor însuflețit și bunăvoință. Firește, pe vremea aceea izbucnise în Germania un fel de molimă a cultului sufletului, de care n-a scăpat nici Goethe. Simțirea descătușată, evadînd din temnițele raționalismului, nu mai făcea nici o alegere, iar curentul „Furtună și avînt” s-a mulțumit mai întîi cu misiunea de a îngădui noului sentiment al vieții să se reverse, nu de a-i construi forme și canale. Aceasta avea să fie menirea istorică, pe plan spiritual, a perioadei următoare, a cărei conducere avea să fie luată iarăși, dintr-o nevoie proprie, de către Goethe. Fiind cel mai năvalnic și cel mai vibrant dintre toți furtunoșii, fiindcă avea și sufletul cel mai bogat și mai încordat, a trebuit să sufere cel mai mult, în forul său intim și în afară, de această molimă, trebuind să fie cel dintîi care să-i caute leacul. L-a găsit în Italia, înstrăinîndu-se în aceeași măsură, pînă la vrăjmășie, de prietenii de altădată, de Stolberg, Jacobi, Boie, Lenz, Wagner, Bürger, Klinger și, în primul rînd, de Lavater, atunci cînd a trebuit să-și zăgăzuiască avîntul amabil spre dăruire, pentru a-l orienta spre propria lui modelare severă, chiar teribilă, mereu neizbutită. Cîtă vreme această revărsare și participare i-a sporit sentimentul vital, fiindcă o socotea a fi ea însăși expresie a vigoriei, nu a ezitat

să vadă în fiecare om entuziast ce-i ieșea întimplător în cale un seamăn, să îmbrățișeze un frate...

Ah, rătăcind, aveam atîția prieteni.

Acum, cînd te cunosc, sînt ca și singur.

Cu cît s-a abătut mai mult de la cultul plenitudinii sufletești ca atare, de la cultul sentimentului și a pus accentul pe formarea interioară și pe realizările exterioare, cu cît mai mult a cerut de la sine și de la alții nu numai o existență caldă și sensibilă, ci și faptă calmă și opere semnificative, cu cît mai puțin s-a mulțumit cu un simplu conținut amorf al existenței și a formulat pretenții în ceea ce privește forma, ordinea, ținuta, cu atît mai puțin s-a arătat satisfăcut de relațiile omenești care nu aveau altă bază decît entuziasmul, o exaltare sau o exagerare a unei stări de spirit trecătoare, considerate de Goethe de-a dreptul patologică. Așa cum Werther însuși avea să-i provoace mai tirziu aproape repulsie, ca o imagine maladivă, tot astfel celelalte amintiri ale exaltărilor de altădată aveau să-i devină supărătoare, iar atunci cînd îl vor solicita totuși, avea să le resimtă ca pe o povară; cu cît mai intime și mai însuflețite, mai lipsite de interes practic sau intelectual fuseseră relațiile sale cu prietenii din cadrul curentului „Furtună și avînt”, cu atît mai dureroasă a fost răcirea acestor relații. De fapt, Goethe a menținut la maturitate doar acele prietenii din perioada lui de „Furtună și avînt”, care se sprijineau nu numai pe cultul sufletului, ci și pe un oarecare fundament obiectiv sau științific; cu cît a înaintat în vîrstă, cu atît mai zgîrcit s-a arătat în acceptarea ca prieteni a unor oameni care nu urmau aceeași cale ca el sau de la care nu avea nimic de învățat. Niciodată,

după călătoria în Italia, baza vreuneia dintre prietenii sale n-a mai fost simpla stare sufletească comună sau un moment de exaltare comună, sau cultul prieteniei de dragul prieteniei, sau chiar plăcerea de a-și revărsa sentimentul de forță și de dragoste asupra unui prieten, pentru a-l influența. Dintre prietenii din tinerețe, Goethe nu i-a păstrat în perioadele ulterioare tocmai pe cei cu care întreținuse relațiile cele mai exaltate și mai pline de căldură sufletească, în orice caz nu i-a mai avut lângă el ca părtași importanți la existența lui : s-a înstrăinat tocmai de frații Stolberg, de frații Jacobi și de Lenz ; pînă și pe Lavater, pe care altădată aproape că-l divinizase, avea să-l înlănească mai tîrziu nu numai cu indiferență, ci aproape cu ostilitate, temperatura ridicată a afecțiunii din trecut fiind explicația reacției ulterioare. Dimpotrivă, Goethe s-a împăcat cu criticii și maeștrii săi vreme mai îndelungată decît cu adoratorii entuziaști și discipolii săi. Faptul că relațiile cu Herder au slăbit și ele se datorează — spre deosebire de majoritatea celorlalte rupturi și înstrăinări — nu inițiativei lui Goethe, ci aceleia a lui Herder. Dar nimic nu e mai semnificativ pentru atitudinea total schimbată față de prietenie în viața lui Goethe dinainte și de după călătoria în Italia, decît faptul că singurul prieten de valoare egală a maturului Goethe a fost nu un tovarăș cu o alcătuire sufletească identică, ci unul ce l-a întregit prin însușiri opuse : Schiller. Pe scurt : prietenii lui Goethe din perioada de „Furtună și avînt“, cu excepția maestrului său Herder și a criticului său Merck, au fost în primul rînd recipiente pentru vitalitatea sa expansivă și extinderi ale eului său, motiv pentru care avea nevoie din direcția partenerului mai mult de ecouri și dă-

ruire decît de rezistență. În măsura în care a dorit să se modeleze după tiparul lumii omenеști, în măsura în care și-a impus exigențe și s-a simțit mai răspunzător, mai condiționat de sine însuși, mai format și, ca atare, mai deosebit, în măsura în care a avut în vedere îndatoriri proprii și opere, la care nu-l putea ajuta nimeni altcineva decît un om priceput și capabil, în aceeași măsură prietenii pur sentimentale și de opinii au devenit pentru el fără sens.

Dintre toți acești prieteni, nici unul n-a fost pe atunci mai important, iar mai tîrziu mai împovărat, nici unul n-a fost, luat ca atare, o personalitate mai remarcabilă decît Lavater. Hotărît, Lavater este bărbatul pe care Goethe l-a iubit cel mai mult și cel mai intim, aproape cu o iubire de femeie. Cînd citești scrierile lui Lavater, acest amestec de sentimentalism excesiv și porniri de misionar, de exaltare și țeluri practice, aproape că nu poți înțelege ce l-a putut atrage atît de irezistibil spre el tocmai pe Goethe. Totuși, dincolo de toate scrierile lui Lavater, prezența lui personală trebuie să fi avut, după mărturiile contemporanilor, un farmec indescriptibil, și merită să încercăm a afla în ce va fi constatat acest farmec : căci nu era focul juvenil cuceritor, ca la frații Stolberg și frații Jacobi, care să-i poată vorbi lui Goethe ca o pornire înrudită, și cu siguranță că sferele de interes ale lui Lavater, cucernicul cleric și profet, erau din capul locului mai diferite de cele ale lui Goethe, păgînul copil al lumii acesteia, decît sferele de interes ale tinerilor literați contemporani.

Dacă-l întrebăm pe Goethe însuși cum îl vede el pe Lavater, înțelegem cel mai lesne motivul forței de atracție a lui Lavater, motivul acestei prietenii :

„Este cel mai bun, cel mai mare, cel mai înțelept, cel mai cordial dintre toți oamenii muritori și nemuritori, pe care-i cunosc“. „Este pentru noi toți ceva salutar, să ne aflăm în preajma unui om, care năzuiește spre căminul iubirii și trăiește în el“. „Cu Lavater se întâmplă la fel ca și cu căderea Rinului, revăzîndu-l, crezi că nu l-ai mai văzut niciodată așa, el este floarea omenirii, cel mai bun dintre cei mai buni.“

Cu asemenea fraze entuziaste l-a celebrat Goethe pe bărbatul pe care avea să-l înfiereze mai târziu ca pe un om pe jumătate șarlatan și pe de-a-ntregul nebun, caricaturizîndu-i pînă și portretul fizic. De fapt, în cursul procesului său ulterior de autoformare, Goethe îndepărta astfel materia brută și zgura propriei sale vieți și o făcea cu o violență cu atît mai mare cu cît le simțea mai intim a fi fost ale sale... Cînd a ajuns la bun sfîrșit acest proces de transformare în clasicul Goethe a poetului adept al mișcării „Furtună și avînt“, pentru care spiritul exaltat din Zürich reprezenta mărțuria cea mai stăruitoare, cînd Goethe nu mai era amenințat și împovărat, din interior și din afară, de acele furtuni și avînturi, cînd toată această existență entuziastă devenise, mult după moartea bravă a lui Lavater, o amintire luminoasă, abia atunci s-a clarificat din nou imaginea ciudatului prieten, iar de pe culmea vieții sale ajunse la desăvîrșire Goethe a făcut și suma caracterului lui Lavater : „...Ocrotind, binecuvîntînd, înălțînd cu o autoritate vrednică de încredere, altfel nu-ți puteai închipui prezența lui“.

Din efuziunea sentimentală entuziastă a tînărului Goethe supus nemijlocit farmecului lui Lavater și din această apreciere făcută în perspectivă istorică de bătrînul Goethe, aflat de multă

vreme departe de celălalt, putem deduce ce fel de vrajă exercitase Lavater asupra poetului. Dincolo de extravaganțele lui bigote și de extazele lui impure, confuze, de-a dreptul demente, Lavater trăia și se mișca într-un element de bună-tate și cordialitate, de amabilitate și afecțiune, căruia nu putea să i se sustragă nici o inimă receptivă și înzestrată cu iubire. Goethe resimțea iubirea și bunăitatea într-o măsură mult mai mare decât temeiul dăruirii lor, ceea ce-l împiedica să le mai discute sau să se mînie în legătură cu ele (deși cu siguranță că și în plin entuziasm autorul lui *Goetz von Berlichingen* simțea repulsie față de moliciunea șovăitoare și gîngavă, față de creștinismul tremurător și prozelitismul insistent, față de habotnicia popească, după cum tînărul care căuta și inventa forme și plăsmuiri rafinate cu energie putea să guste tot atît de puțin încîlcita literatură hibridă și activitatea de scriitor teologic-poetic și didactic a prietenului său). Acolo unde găsea un tot pozitiv, Goethe culegea fructele oferite de acest tot, chiar dacă nu erau pe gustul său, cel puțin în această perioadă, cînd nu-l interesau atît de mult fructele, adică realizările, rezultatele, cît mai ales terenul și climatul din care rezultau aceste fructe.

Ceea ce-l atrăgea spre Lavater și-l făcea să se împace cu smintelile lui era abnegația acestuia. Impetuozitatea prozelitismului lavaterian nu avea realmente alt motiv decât creștineasca iubire a aproapelui, care-și face scrupule cu privire la mîntuirea vecinului ; cultul creștinismului lui Lavater consta doar într-un efort teologic încordat spre exprimarea concretă, înțeleasă de toată lumea, a unui ideal suprem rezidînd în iubirea de oameni atotcuprinzătoare și atotmîntuitoare. Corespun-

zător formației sale teologice, Lavater nu putea găsi un mijloc mai înalt, mai adânc simțit, mai viguros de a-i conjura și de a-i atrage pe oameni decât de a-i chema stăruitor, prea stăruitor, fiindcă o făcea cu o afecțiune înspăimântată și îngrijorată, spre Christos, marele izvor al iubirii mîntuitoare. Christ era pentru el realmente nu numai o formulă teologică, ci trăirea cea mai profundă, plenitudinea și esența iubirii și a mîntuirii ; și așa cum el însuși întîmpina dragostea și fapta mîntuitoare a lui Christos cu un sentiment de beatitudine, tot astfel voia (în același timp cleric evanghelic și fiu al evului umanist), să facă părtași la această fericire și la această mîntuire cît mai mulți oameni, pentru care scop folosea toate mijloacele elocinței, ale puterii de atracție personală, ale psihologiei, ale propagandei teologice, practice, literare, dialectice, propunîndu-și să studieze caracterul oamenilor și, pe baza acestui caracter, să-i întărească întru Christos sau să-i convertească la Christos. Cu cît un om îi era mai drag de la bun început, cu atît mai insistentă îi devenea propaganda. Acest prozelitism nu deriva dintr-o obligație profesională, ci cu adevărat dintr-o inimă creștinească, plină de dragoste și de grijă, iar Goethe îi scuza indiscreția propagandistică, deoarece respecta în ea spaima Margaretei, deoarece simțea cum un suflet drag și devotat „care, plin de credința lui, singura în stare să-l mîntuiască, se chinuia întru sfințenie din pricină că trebuia să-l considere pierdut pe bărbatul cel mai drag“. Cu toate mijloacele și practicile adesea popești, propaganda lui Lavater nu avea în fond nimic popesc, ci poseda într-adevăr ceva din vechea pornire de dragoste creștinească statornicită de primele comunități, care nu se temea de batjocură,

de torturi și de martiriu. Datorită credinței sale, Lavater nu se considera o ființă mai bună, așa cum o face adevăratul popă, și nu voia să-și aroge din ea un privilegiu care să-i îngăduie a-i dăscăli pe ceilalți. Convertea, nu pentru a-și extinde domeniul puterii, sau pentru a se fuduli cu harul său (toate acestea pot fi motive ale misionarismului), nu pentru că era cleric și ca atare și-ar fi îndeplinit obligația de a duce o activitate creștinească, ci, cu adevărat, numai pentru a împărtăși, din dragoste cordială față de oameni, și altora, cât mai mulți posibili, mai ales celor mai buni, mai nobili, și în primul rând iubitului său Goethe, fericirea pe care i-o adusese lui dragostea pentru Christos. Lavater se deosebește de preoți și prin aceea că își aprecia semenii nu după criteriul creștinismului, ci pe temeiul sentimentului omenesc pur. Pentru el, credința în Christos reprezenta nu valoarea, ci fericirea omului, pe care voia s-o dăruiască mai ales celor mai buni.

FIZIOGNOMIE

Cum se împacă acum cu această indiscretă dragoste de oameni a lui Lavater, care-și avea originea și-și căuta mijloacele de propagandă în cultul lui Christos, marea lui întreprindere, prin care și-a câștigat celebritatea literară și datorită căreia a intrat cu Goethe în relații productive, dincolo de simpla comunitate sentimentală : *Fragmentele fiziognomice* ? Însuși titlul operei lămurește conexiunea : „pentru stimularea cunoașterii oamenilor și a iubirii de oameni” — iată ce lega laolaltă

cercetările lui Lavater, iar spusele acestea nu erau o simplă reclamă destinată să câștige interesul publicului umanitar, ci imboldul real datorită căruia Lavater devenise fiziognomist.

Mai întâi a fost *căutător* de chipuri : motivul ce l-a împins spre fiziognomie și propria lui aptitudine în direcția aceasta au fost simpatia, în germană „simțirea comună”¹ : vibrația cordială comună cu emoțiile omenești și dorința de a găsi, prin oarecare indicii vădite, concrete, interpretabile, calea spre sufletele omenești, pe care voia să le câștige și să le facă fericite. Pentru instinctul de misionar al lui Lavater, fiziognomia era un mijloc de propagandă pe jumătate conștient, pe jumătate inconștient ; această fiziognomie avea un pronunțat caracter subiectiv-psihologic și îl considera pe om în primul rînd ca pe o creatură care gîndește, percepe și simte, nu ca pe un produs al naturii, ca pe o creatură care crește, acționează, e condiționată și influențată, care exprimă în manifestări concrete, prin aspectul său trupesc, forțe și impulsuri spirituale (este necesar să definim foarte riguros fondul fiziognomiei lui Lavater, pentru a putea distinge temeiul cu totul diferit al preocupărilor fiziognomice ale lui Goethe). Lavater considera pe om și trăsăturile sale izolat și încerca să recunoască în ele o semnificație și o mișcare sufletească, fără a se întreba care sînt legile și forțele din care rezultă forma lor și prin ce sînt ele influențate și modificate. Pe el îl interesa sufletul, și anume sufletul cît mai individualizat posibil, sufletul ca purtător al posibilităților sale de mîntuire. Ceea ce-i lipsea era un sistem fiziognomic propriu-zis — el a recunoscut de la bun început și și-a justificat această lipsă, dînd

¹ *Mitgefühl* — compasiune, milă, ca și simpatie.

lucrării titlul de *Fragmente* — ; Lavater se bizuia pe devinația clericului cunoscător de suflete, întemeiată pe simpatie și pe un impresionism sufletesc ; ghicea și fantaza de la chip la chip, când dibuind ca un vizionar, când scormonind ca un cercetător, când glosînd pe marginea impresiei de ansamblu produsă de un chip, când pipăind delicat trăsăturile luate în parte, întotdeauna însă împins de năzuința de a afla în trăsăturile fizice urma lui Dumnezeu, de a descoperi cu atenția unui misionar calea subiectului fiziognomic dinspre sau către Dumnezeu — chiar și atunci cînd nu vorbea de-a dreptul despre așa ceva. Fiind realmente, grație temperamentului său simpatetic, un bun cunoscător de suflete și reușind să extragă cu sagacitate din trăsăturile feței interpretarea de moment, fiziognomia lui este bogată în observații izolate exacte. Ea are însă de suferit de pe urma faptului că în cazul figurilor istorice Lavater adapta chipurilor, fie că se potrivea sau nu, ceea ce știa despre caracterul personalităților respective — procedeul acesta avea ceva de șarlatanie — ; de asemenea, în lipsa unor criterii ferme de interpretare și cercetare, el se bizuia pe simpla privire norocoasă de la caz la caz și pe arbitrarul devinatoriu. Așa stînd lucrurile, opera lui, care pretindea totuși mai mult sau mai puțin că are un fundament științific, poartă amprenta unui diletantism poetic și fortuit.

Oricum, însă, tocmai această poetizare și lipsă de rigoare erau pe gustul epocii, iar fiziognomistul și psihologul cu aptitudini de vizionar inspirat putea să fie sigur de un succes mai mare decît un cercetător sistematic al forțelor ce determină trăsăturile feței și al legilor după care tensiunile și încărcăturile interioare se manifestă în mate-

rialul de carne și oase. Ceea ce dorea publicul de-atunci, publicul lui Wërther și al ideilor lui Rousseau, era o simțire neîngrădită, delicată, pentru individualitate, un sentiment tolerant pentru toate manifestările și căile sufletului omenesc ; cu cît simțirea aceasta se dovedea momentan mai generoasă, mai aplicată la elementul ocazional, mai blîndă, mai cordială, cu atît era mai bine — iar Lavater deschidea un drum nou iscodirii sufletești și sensibilității generale : drumul de la expresia individuală a feței spre forul intim individual al omului. Fără îndoială, Goethe s-a apropiat de cercetările lui Lavater și din această direcție, căci pentru autorul *Suferințelor tînărului Werther* preocupările prietenului său constituiau un mijloc de stimulare a simpatiei față de oameni, iar pentru scriitorul postwertherian, care se străduia să îndrepte o privire fermă și clară spre lucrurile omenești, un arsenal de cunoaștere a oamenilor. Dar îndată ce, răspunzînd stăruințelor lui Lavater, s-a lăsat antrenat practic, cu toată energia participării sale, în colaborarea la *Fragmentele fiziognomice*, Goethe și-a dat seama, numai el, de sensul și valoarea superioară a acestei întreprinderi. Cu simțul său propriu pentru universalitate, nu se putea limita la o interpretare de la caz la caz a chipurilor, la o descifrare din trăsături fizice izolate a unor însușiri sufletești izolate. Experiențele sale fiziognomice, chiar și cele mai fugitive, s-au ridicat dintr-o dată, în două direcții, mai presus de acelea ale lui Lavater, poetul punîndu-le în legătură nemijlocită, pe de o parte, cu operele sale de tinerețe, iar pe de alta cu scrierile sale științifice de mai tîrziu : aceste experiențe sînt fundamentate pe modul său de a privi omul ca un produs al naturii și pe înțelegerea chipu-

lui și a organizării sensibile ca un simbol al acțiunii, al forțelor și al efectelor.

Lavater îl considera pe om ca pe o ființă înzestrată cu suflet, stînd izolată în afara naturii, iar în trăsăturile trupești vedea scriitura unor în-sușiri spirituale sau a unor sentimente ; așadar, el privea omul și trupul dintr-un unghi de vedere moral și static, în vreme ce perspectiva lui Goethe era fizică și dinamică. Cu aceasta am definit și deosebirea dintre cele două metode și intenții fiziognomice. Pentru Goethe, omul nu e decît un simbol anumit, clar, concret și compact al forțelor divine care acționează asupra universului și-l transformă : pentru el, omul este unitatea de măsură a universului, iar cercetarea omului fizic nimic altceva decît o aplicare a aceluiași simț al universului, care a dus la plămuierea lui *Ganymede*, a creatorului *Prometeu* și a lui *Mahomed* atotsimțitorul. În acest sens, începuturile sale în domeniul fiziognomiei sînt temeiul viitoareii morfologii, expresia noțională a acelui simț al universului din care a izvorît opera scrisă în perioada de „Furtună și avînt”. Conexiunea dintre opera literară a lui Goethe (care-și are originea în sentimentul său uman păgîn-natural, nu creștin-moral) și morfologia sa (care conține interpretarea dată de el naturii ca arhitectă a formelor create, acționînd și condiționînd unitar toate treptele organizării) iese cu claritate la iveală în poezia *Contemplînd craniul lui Schiller* : poezia este înrudită cu cele mai timpurii încercări fiziognomice ale lui Goethe, cărora le deschide drum în literatură :

*Ce taină-n forma asta uimitoare !
Divine urme, încă neschimbate !
Privirea m-azvîrlea spre marea care
Își toarnă valu-n chipuri minunate.*

La contemplarea unei forme de craniu (așadar la un efort fiziognomic, înrudit cu acelea din tinerețe), Goethe își exprimă crezul în natura-dumnezeu interpretată ca forță ce acționează în toate :

Cum ea dizolvă-n duh substanța tare,

Cum duhul în tipare îl încheagă.

Pentru Goethe, fiziognomia este într-o anumită măsură factorul de legătură între sentimentul său uman — din care îi derivă opera literară — și sentimentul naturii, din care îi derivă știința, ceea ce face ca ea să ocupe în cadrul producției goetheene generale, ca tendință, un loc mai important decât rezultatele și realizările ei luate în parte. Dar între lumea morală a lui Goethe, adică lumea umanității sale, imperiul libertății sale, dacă se poate vorbi la el de așa ceva, și lumea sa naturală, imperiul necesității, nu se cascadează o prăpastie de netrecut, mai mult chiar, amîndouă se transferă permanent una în alta, iar omul, aparținînd ambelor lumi, este totodată sinteza lor. Pentru Lavater, omul există numai ca ființă morală, pentru Goethe existența morală a omului nu e decât manifestarea unor forțe naturale, iar fiziognomia, știința care încearcă să descopere această manifestare naturală a formelor morale, modul în care ele se dezvăluie în aspectul feței și în expresia feței. În viața sa, fiziognomia ocupă locul următor : ea este cea dintîi încercare, încă foarte fragmentară și arbitrară, de a trasa, pe o cale pe jumătate științifică, în orice caz mai mult de filozofie a naturii decât de știință a naturii, domeniul în care forțele naturii acționează în lumea spirituală. Ceea ce face ca această încercare să rămînă insuficientă, sau cel puțin nedesăvîrșită — desigur, Goethe n-a găsit nici pînă astăzi un succesor care să ducă lu-

crurile la bun sfârșit, iar fiziognomia rămîne o problemă ce-și așteaptă încă soluționarea¹ — este simpla preluare a interpretărilor și aprecierilor morale de valoare curente, în manieră lavateriană și ca simple clișee date, în vreme ce tocmai Goethe ar fi putut lua aici lucrurile de la capăt, fie limitîndu-se, ca în interpretarea craniilor de animale, la prezența unor funcțiuni fizice în formă sau în conexiunea dintre formă și expresie, fie ocupîndu-se de mecanismul manifestărilor morale concrete derivate din funcțiuni și forme fizice (o întreprindere aproape imposibilă, oricum, înainte de Nietzsche), așa cum acel minunat capitol din teoria culorilor, constituită mai tîrziu, tratează despre efectele morale concrete ale culorilor.

N-am fi ajuns de loc la ideea de a pretinde de la încercările fiziognomice ale lui Goethe ceva ce n-a constituit nicidecum un plan de ansamblu și un angajament, dacă Goethe însuși nu ne-ar fi arătat în cîteva articole promițătoare la ce rezultate ar fi putut ajunge pe calea aceasta, grație acuității privirii și a intervenției sale. Îndeosebi considerațiile sale teoretice „asupra fiziognomiei în genere” ne arată cît de profund, incomparabil mai profund decît Lavater, a abordat el rolul fiziognomiei, de pe ce poziții principiale diferite s-a apropiat de ea — și anume tocmai în sensul unei istorii a apariției și a acțiunii formelor și a

¹ Dar este oare, în genere, posibilă o soluționare științifică a fiziognomiei? Nu numai încercările lui Lavater și ale lui Goethe, ale contemporanului lor, medicul german Franz Joseph Gall (1758—1828), întemeietorul frenologiei, sau ale lui Cesare Lombroso (1835—1909), dar și acelea mai recente ale psihiatrului Ernst Kretschmer (1888—1964), care a alcătuit o clasificare a tipurilor constituționale, nu îndreptătesc nici măcar ipoteza că o asemenea soluție ar putea fi dată.

expresiei omenești, ba chiar în sensul unei biologii a chipurilor umane. În vreme ce Lavater dă descripții, Goethe se întoarce spre geneză, cel puțin teoretic, și pornește de aici spre forma rezultată prin devenire; de asemenea, tocmai din sentimentul general al naturii, el coboară mai jos de om și se ocupă de forma craniilor de animale, cu intuiția osteologică interesantă că natura are deprinderea primară de a-și organiza făpturile progresiv, pe treptele cele mai diverse, și că, studiind treptele primitive, cercetătorul se află mai aproape de această deprindere, de această lege, de această tehnică.

Firește, din diferite motive, această intuiție, care trebuie apreciată, pentru plusul adus de ea în general, ca foarte importantă, nu a dat mai niciodată rezultate juste, atunci când a fost pusă în practică.

Mai întâi, Goethe nu s-a putut totuși elibera pe de-a-ntregul de scopul și planul lavaterian al lucrării, care era nu de știință și de filozofie a naturii, ci de morală umanitară: prin interpretarea gravurilor reproduse în text, prin paralelismul dintre cuvinte și liniile desenelor, lucrarea își propunea să ofere publicului anumite mijloace cu ajutorul cărora, privind chipul unui om, să tragă concluzii asupra caracterului său, cercetându-i aspectul fizic, să-i recunoască alcătuirea morală. Așadar, Goethe nu putea să facă pe deplin abstracție de ilustrațiile pentru care textul însoțitor trebuia să fie înainte de toate un comentariu, iar analiza acestor portrete extrem de nesatisfăcătoare interzicea de la bun început o interpretare consecvent științifică, obligându-l pe poet să se limiteze la un stil aforistic, aluziv. Corespunzător scopului urmărit de Lavater, portretele nu erau

un supliment ilustrativ, ci conținutul principal, iar textele un fel de legende lămuritoare. Așadar Goethe era constrâns să renunțe la dezvoltările temeinice ale ideilor de filozofie a naturii, la care ar fi ajuns cu siguranță, dacă lucrarea ar fi fost concepută altfel. Ca atare, a încercat doar, mai riguros și mai concis chiar decât izbutea s-o facă Lavater, să arate cum anumite stimuluri și destine morale, sufletești, se manifestă în forma fizică (în vreme ce Lavater însuși se limita, de cele mai multe ori, să strecoare sub formele fizice, pe care le găsea în gravură, o interpretare morală, sau se străduia să demonstreze și să sublinieze prin portrete destinele și trăsăturile de caracter ale unor persoane cunoscute de el sau ale unor personalități istorice, desenate anume). Pe de altă parte, lui Goethe îi lipsea încă, în acea vreme, o bază empirică mai largă, suficientă pentru a-și consolida și a-și fundamenta prin conexiuni intuițiile poetice cu privire la înțelegerea naturii : trebuia să se mulțumească cu simple fulgerări și priviri aruncate în fugă, iar aspectul fragmentar al lucrării i-a devenit foarte drag, deoarece, lipsit pe atunci de aspirații propriu-zis științifice, îi oferea prilejul de a-și exprima în toată libertatea gândurile fugitive referitoare la concordanța organizării fizice și morale, referitoare la unitatea vădită în toate plâsmuirile naturii, tangențe ale sentimentului religios al universului.

Un alt treilea motiv, pentru care din sentimentul uman și elanul poetic al lui Goethe n-a rezultat încă de-atunci o morfologie sistematică, a fost interesul său pentru desen : la contemplarea formelor, adâncirea în dinamica lor îl împiedica, în chip felurit, să aprofundeze înfățișarea genetică a constituirii formelor. Ca desenator îl interesau

întrebări cam de felul acestora : ce funcțiune reprezintă cutare și cutare linie, sau poziția nasului ? ce valoare plastică sau picturală are fruntea ? cum se armonizează trăsăturile diferite ale feței ? În încercările fiziognomice ale lui Goethe se încrucișează și adesea se stingheresc reciproc trei interese cu totul deosebite : mai întâi un interes poetic, omenesc ; în al doilea rând, unul de filozofie a naturii, morfologic ; în al treilea rând, unul plastic, dinamic, aparținând desenatorului. Scriitorul privea concomitent fizionomia omenească, pe om în genere din trei puncte de vedere total diferite : ca pe un caracter spiritual în expresia lui trupească, apoi ca pe un produs și o plăsmuire a naturii care crează totul și acționează în toate, în sfârșit, ca pe un complex de forme și mijloace de expresie plastice. Dintre aceste trei domenii ale fiziognomiei, Lavater nu-l cunoștea decât pe primul — iar dacă Goethe era îmbogățit prin multilateralitatea interesului său fiziognomic, cele trei puncte de vedere concomitente îl împiedicau totuși, mai mult decât îl ajutau, să ajungă la o analiză unitară și la aplicații consecvente.

Contribuția cea mai importantă adusă de Goethe la opera lui Lavater rezidă, de aceea, în adăsurile lui de ordin general, nu în aplicațiile sale concrete. Acolo unde nu era legat de jalnicele gravuri, ci putea să-și dea friu liber, crea din plenitudinea trăirii sale, și toate maximele lui cu conținut general își au sorginea într-un miez solid. În aceste maxime s-a eliberat total, și în stil, de extatica și hipertrofia lavateriană. Dimpotrivă, acolo unde ca în aplicații, era legat de un scop ce nu-i aparținea, acolo unde gravurile îi viciau atmosfera, unde era stingherit, chiar tulburat de un material nesatisfăcător, nu se mai simțea la

largul său și sigur, lavaterizînd și în stil. Totuși și în aplicații, cînd era stimulat de o gravură în mod excepțional bună, ori de vreun alt lucru apropiat și actual, putea ajunge la rezultate semnificative și bine încheiate, ca în portretul pe care i-l face lui Brutus. În observațiile concludente de amănunt și în formularea lor fericită, Goethe se arată cu mult superior lui Lavater, fiindcă avea o privire infinit mai pătrunzătoare și nu mai puțin nerv și suflet decît Lavater, iar pe deasupra și priceperea marelui poet în utilizarea limbii. De exemplu :

„Înfățișarea acestui om smintit este ca o frunză de copac, pe care mana a căzut doar într-un singur punct ; din acel loc, forma se strîmbă ; către acel punct se strîmbă liniile, și astfel toate celelalte trăsături se contractă aici spre creierul deformat. Așadar, la acest profil se observă o acțiune stingherită.“

Este un exemplu de felul cum Goethe nu numai că descifrează în liniile fixe o expresie morală, un sentiment sau o stare de spirit, ci și intuiește și pune în lumină o forță formală activă și influențabilă, o activitate constructivă și distructivă. Pentru el, mai importantă decît existența statică, încremenită, este pretutindeni acțiunea, eficiența activă și pasivă. „Acțiune“, „a acționa“ sînt cuvintele sale preferate, care revin mai pe fiecare pagină de colaborare la *Fragmentele fiziognomice*.

Fiziognomia lui Goethe dezvăluie conexiunea dintre talentul său de poet și cel de filozof al naturii, punctul din care se dezvoltă ambele. Eforturile sale fiziognomice sînt mai importante decît trecerea pe care a făcut-o de la simțirea lumii la înțelegerea lumii. În măsura în care această trecere rămîne încă dependentă ca stil și ritm de

„Furtună și avînt“, în aceeași măsură tendința ei, chiar originea indică noua perioadă a lui Goethe ce-și va găsi desăvîrșirea datorită călătoriei în Italia, cu alte cuvinte scoate la iveală fondul celuilalt Goethe, practic, științific și clasic. Un năvalnic și atotpătrunzător sentiment de dragoste față de oameni și față de creațiune, o beție simpatetică de felul celei lavateriene i-au oferit lui Goethe prilejul unei activități fiziognomice, care conține primele intuiții ale științei lui morfologice. La el, delimitarea, norma, ordinea derivă mereu din agitația, simțirea și avîntul însuși, leacul decurge din suferință. Ceea ce este suferință pentru Goethe ca aderent la concepția mișcării „Furtună și avînt“ devine pentru clasicul Goethe leac. *Fragmentele fiziognomice* sînt totodată trepte în procesul bolii sau al vindecării lui Goethe, o dualitate a originii lor pe care el a mărturisit-o în *Cîntecul desentorului fiziognomist* (1774). Poetul slăvește în aceste versuri nașterea fiziognomiei din spiritul curentului „Furtună și avînt“, care ar fi dorit să resoarbă universul în toate plăsmuirile sale și suferă pentru că nu poate cuprinde și lua în posesie întregul.

Comparația cu fîntîna arteziană prevăzută cu o mie de țevi exprimă nostalgia pe care Goethe nădăjduia să și-o poată potoli prin cercetarea fiziognomică, reușind să domine și să dirijeze șuvoiul coplesitor al creațiunii, canalizat în formele ei diferite, particulare, nenumărate, sau, cu 'alte cuvinte, de asemenea existente în această poezie : să abordeze forțele creațiunii „înseninat“, adică limpezit, lămurit, edificat în propriu-i spirit. Cum a înțeles el această menire ne-o arată însă cel mai limpede fragmentul *Despre fiziognomie în genere*, care inaugurează seria lucrărilor goetheene de filozofie a naturii tot atît de strălucit cum studiul

despre Erwin von Steinbach i-a inaugurat activitatea de critic de artă. În ambele cazuri avem a face cu o uvertură care conține, ca o temă de ordin sentimental concentrată, ceea ce se va transforma mai târziu în variațiuni și fugi de noțiuni și argumente.

„Adesea nu te poți opri să întrebuințezi cuvintele fizionomie, fiziognomie într-un sens foarte larg. Această știință leagă aspectele exterioare de cele interioare. Dar ce însemnează exteriorul unui om ? Cu adevărat, nu făptura lui goală, gesturile negîndite care-i exprimă forțele interioare și jocul lor ! Poziția socială, deprinderile, averea, îmbrăcămintea, totul îl modifică, îl învăluie. A răzbate prin toate aceste văluri pînă în forul său cel mai intim, a găsi pînă și în aceste determinări străine puncte solide, pe care să te poți bizui în concluzii sigure asupra firii sale, pare a fi extrem de greu, de-a dreptul imposibil. Dar curaj ! Nu numai cele ce-l înconjoară pe om au influență asupra lui ; și el își exercită la rîndu-i înrîurirea asupra lor, iar în vreme ce se lasă modificat, modifică și el la rîndu-i cele ce-l înconjoară. Ca atare, hainele și mobilele unui ins îngăduie cu siguranță să se tragă concluzii asupra caracterului său. Natura îl plăsmuiește pe om, care se transformă, iar această transformare este și ea totuși naturală ; el, care se vede azvîrlit în lumea largă, își îngrădește, își zidește în ea o lume mică și o împodobește după chipul său. Poziția socială și circumstanțele n-au decît să determine mereu cele ce-l înconjoară pe om, ceea ce este extrem de important rămîne modul în care acesta se lasă determinat. El se poate aranja cu indiferență la fel cu ceilalți de-o seamă, fiindcă așa se cuvine ; nepăsarea poate merge pînă la neglijență. Tot astfel, în adaptarea sa, omul pune

exactitate și zel, chiar dacă țintește mai sus și caută să se ridice pe o treaptă superioară, sau, ceea ce se întâmplă firește extrem de rar, pare să dea înapoi spre o treaptă mai joasă. Nădăjduiesc că nu va exista nimeni care să-mi reproșeze că extind în felul acesta domeniul fiziognomistului. Pe de o parte, pe fiziognomist îl interesează toate relațiile omului, pe de alta, întreprinderea lui este atât de grea, încît nu trebuie să i se ia în nume de rău atunci cînd cuprinde tot ceea ce poate să-l ducă mai repede și mai ușor spre marele său țel.“

Un alt pasaj tratează mai puțin despre obiectul, cît mai ales despre valoarea și utilitatea fiziognomiei :

„Buna providență a dat fiecăruia un anumit imbold, să acționeze așa sau altminteri, imbold care-l ajută de-a lungul vieții. Tocmai acest imbold combină mai mult sau mai puțin toate experiențele pe care le face omul, fără ca el însuși să fie, într-o anumită măsură, conștient. Fiecare are propriul său cerc de activitate, fiecare propria lui bucurie și suferință, cu prilejul căroră observă, de-a lungul unui anumit număr de experiențe, ceea ce îi e analog, astfel că treptat, treptat, e confirmat în modul cel mai ferm în iubirea și în ura lui. În felul acesta, nevoile lui sînt îndeplinite, el simte cît se poate de clar în ce raport se află lucrurile cu dînsul, din care pricină îi poate fi indiferent în ce raporturi se găsesc lucrurile între ele. Simte că cutare sau cutare lucru acționează asupra lui așa sau altfel, și nu se mai întreabă de ce acționează așa, mai mult chiar se lasă determinat de acel lucru într-un mod sau altul. Ori, cît ar părea omul de dornic să cunoască adevărata structură a unui lucru și cauzele influenței lui,

această dorință devine rareori la el o necesitate imperioasă.“

În aceste fraze, datînd din 1775, apare ceva din perspectiva profundă și calmă asupra lumii, care va caracteriza înțelepciunea olimpică a bătrînului Goethe. Pornind de la o sarcină concretă și specială, de la o preocupare ocazională, poetul caută să pătrundă pînă la temeliile acestui caz particular și pînă la conexiunile lor cu universul pe care-l simte : este metoda sa de a-și limpezi mereu mai mult cunoașterea legilor universului. Două erau calitățile lui înnăscute : simțuri ascuțite și clare, care atacau fiecare obiect în parte, fiecare ocazie, de la rădăcini, și un simț, la origine confuz, pentru viața și mișcarea universului, o vibrație simpatetică permanentă cu forțele și mișcările lumii. Cazul particular pe care-l aborda cu claritate devenea pentru el o lanternă, care-i furniza lumină în întunericul simțirilor orientate spre univers. Cînd, mai tîrziu, avea să-și recunoască apartenența la speța acelor care năzuiesc din întuneric spre lumină, declarația indica direcția voinței sale, nu tehnica modului de a se lumina : pornind de la claritatea simțurilor, pătrundea prin întunecimea și confuzia intuirii universului spre o înțelegere limpede și rațională a universului.

Sub acest aspect, fiziognomia este pentru Goethe de o importanță mai mare decît i se acordă îndeobște în biografia lui. Deoarece a lăsat puține urme productive în opera sa, este considerată ca un capriciu trecător ; fiziognomia este însă, dacă nu una dintre cele mai eficiente, în orice caz și cu siguranță una dintre cele mai simbolice tendințe ale lui Goethe, în care poate fi observată deosebit de clar trecerea de la scriitorul adept al mișcării „Furtună și avînt“ la clasicul Goethe, de

la un Goethe al sentimentului la un Goethe al ideilor. Căci ce este mai concret, mai propriu, mai evident sub aspect senzorial, mai abordabil și, totodată, mai important pentru poet decât omul luat ca individ, decât trăsăturile, caracteristicile fiziognomice ale oamenilor concreți ? Și ce este, în același timp, decât trăsăturile, caracteristicile fiziognomice ale oamenilor concreți ? Și ce este, în același timp, condiționat mai sigur, dominat mai sensibil de marile forțe și legi ale vieții ? În primul rînd, cine altcineva poate fi un exponent mai de seamă al condiționării și al stării de a fi condiționat, cine poate fi un instrument mai fin pentru cunoașterea generalului în particular decât omul ca individ, în care elementele cele mai particulare și elementele cele mai generale se războiesc în modul cel mai nemijlocit, în care acestea își dezvăluie în chipul cel mai vădit înrîuririle reciproce, deoarece totul își lasă de îndată pecetea în obiectul înțelegerii însăși, anume în spirit ?

Așadar, nu întîmplător fiziognomia i-a prilejuit lui Goethe primele dezbateri propriu-zis teoretice, în care pune bazele viitoare sale metode de a descifra din cazuri particulare sensul fenomenelor originare ale realității. Aici ne întîmpină pentru prima dată *filozofia* sa specifică. Aceasta e deosebită de observațiile și notațiile agere ale tînărului din perioada sa rococo prestrassburgheză, deosebită și de privirile de vizionar ale poetului, autor al *Suferințelor tînărului Werther*, al lui *Goetz von Berlichingen*, al lui *Faust*, deși filozofia clasicului Goethe nu s-a putut constitui decât în gîndirea unui om al cărui simț universal este identic cu acela al autorului acestor opere. Noutatea față de istețimea precoce din perioada rococo constă în faptul că observațiile nu mai sînt confruntate cu

o normă dată apriori, ci cu propria lor legitate internă. Aforismele se deosebesc însă de înțelepciunea profetică prin aceea că s-au emancipat de sentiment, nu mai proiectează liric sau dramatic o trăire în planul gândirii, ci abordează didactic trăirea și caută s-o explice : sînt aplicație, învățătură, regulă, nu expresie, formă, efuziune. Chiar și recenziile și scrierile lui Goethe despre firea și arta germană sînt mai mult lirică decît studiu, iar în foile sale volante teologice despre problemele biblice el e mai mult predicator decît om de știință, mai mult orator, preocupat de efecte, decît analist interesat de formularea unor judecăți și opinii. În ambele pasaje din considerațiile generale asupra fiziognomiei avem aproape primele probe ale stilului științific și ale metodei științifice goetheene, datînd nu întîmplător dintr-o perioadă cînd Goethe vedea în dominarea și conexiunea filozofică a trăirilor concrete un leac pentru zbulciumul simțirii sale „spre cer în sus și în jos spre iad“. Plenitudinea propriei naturi l-a apărut ca știința lui să devină raționalism, adică gîndire fără trăire : noțiunea nu putea fi niciodată pentru el un scop în sine, ci doar un mijloc, gîndirea putea fi pentru el doar o funcție mediatoare între privirea senzorială limpede și simțirea sau trăirea sufletească nelămurită. Modul în care a utilizat într-un caz particular noua sa metodă de gîndire, principiile rezultate din opiniile sale fiziognomice generale, se vedește în portretul fiziognomic de caracter al lui Brutus, cea mai importantă dintre încercările sale de a descifra, prin intuirea senzorială a unui chip concret, condiționările interne și externe care l-au modelat și pe care le exprimă.

În acest fragment — alături de expunerile cu caracter general asupra fiziognomiei, cea mai valo-

roasă contribuție a lui Goethe din întreaga operă, o aplicație deosebit de concludentă a teoriei sale totodată un text instructiv sub aspectul conexiunii dintre privirea și limba lui Goethe, al activizării tuturor trăsăturilor feței, al simțului său ascuțit de palpare și de sesizare vizuală a mișcării — aflăm în același timp impulsuri spre o dezvoltare și adîncire germană a speciei reprezentate, sub aspectul său clasic, de Teofrast la greci și de La Bruyère la francezi — specia „caracterelor“ : descrierea tipurilor omenești, stilizată prin eliminarea trăsăturilor individuale și reținerea celor esențiale. Prin mijlocirea unor comportamente exterioare, așadar utilizînd fiziognomia în sensul ei larg, sînt caracterizate și descrise însușiri sufletești. La Teofrast, discipolul lui Aristotel, și la La Bruyère, genul acesta a rezultat din observarea oamenilor ca ființe sociale și are drept scop să descrie moravurile insului în raport cu așa-numita *polis* sau cu societatea ; ambele încercări de cristalizare a unei antropologii utilizate în formă literară se înrudesc, pe de o parte, cu morala, pe de alta cu politica. În mîinile lui Goethe, așa cum o arată caracterizarea lui Brutus, fiziognomia ar fi putut deveni un instrument de adîncire a acestui gen : un muzeu de tipuri și de indivizi din tezaurul istoriei și al actualității, de manifestări ale naturii, raportate la forțele primare modelatoare și la modificările datorite mediilor înconjurătoare și interacțiunilor dintre natură și societate. Goethe a fost cel dintîi, care, spre aprofundarea acestei probleme, a reunit privirea extrasocială cu simțirea poetică simpatetică, spiritul de observație al omului de lume cu sagacitatea naturalistului și a senatorului. Ar fi putut lua ființă un muzeu al celor mai importante forme omenești fundamen-

tale, o colecție alcătuită empiric, înfățișând evoluția formelor umane determinate de natură și de cultură, așa cum au încercat să dea Teofrast și La Bruyère, cel dintâi printr-o colecție de însușiri fixe, al doilea printr-o colecție de gesturi. La Goethe, ar fi devenit o colecție de forțe, de influențe și de forme însuflețite. Totuși, fără a deplînge ne-realizarea acestei posibilități, prețuim încercările fiziognomice ale lui Goethe ca pe un preludiu al vieții sale de om de lume, cu toate observațiile sale asupra oamenilor, cu privirea deschisă spre angrenajul multiplu al moravurilor sociale, de curte, țărănești, privire pe care conducerea unui stat mic avea să i-o ascută, iar, pe de altă parte, le prețuim ca pe niște tendințe științifice, morfologice, de studiu al naturii, tendințe care aveau să-l ajute ca producția lui propriu-zis literară să nu stagneze. Fiziognomia i-a aruncat o punte între sensibilitatea umană și observarea oamenilor, între sentimentul naturii și știința naturii, iar ca atare este foarte semnificativ faptul că l-a preocupat tocmai în vremea cînd avea să se producă stabilirea lui la Weimar.

WEIMAR

Lavater și Lili sînt ultimele nume importante din perioada de „Furtună și avînt” a lui Goethe și amîndouă indică drumul său spre o viață nouă. Pe neobservate Lili îl obișnuiește din nou pe furtunos și pe avîntat cu societatea, iar el, ca să poată suporta despărțirea de aceea care-a fost „atîta vreme întreaga-i bucurie și întregu-i cînt”, pleacă

în călătorie și, în cele din urmă, acceptă invitația tinărului duce de Saxa-Weimar — la Heidelberg e ajuns din urmă și smuls dintr-o pasiune răvășitoare și sfîșietoare, ca să fie strămutat într-un cerc închis de activitate concentrată. La rîndu-i, Lavater l-a descătușat o dată mai mult pe autorul *Suferințelor tinărului Werther* de toată sentimentalitatea ce-l făcea să gîngăvească și să scoată chiote de dragoste, i-a prilejuit, fără nici o intenție, primele supoziții în domeniul activității științifice și al înțelegerii legității naturii și a lumii.

Amîndouă numele l-au însoțit în prima perioadă petrecută la Weimar, concretizînd o ursită ce trebuia învinsă, ca Lili, sau o tendință utilizabilă ori de lepădat, ca Lavater. La Weimar, însă, destinul său avea să fie decis și exprimat de alte două nume; alți doi oameni devin acum simbolici pentru conținutul intim și exterior al următorului deceniu din existența sa și hotărîtori pentru întreaga lui viață, fiind acarii cei mai importanți pentru trenul său după întîlnirea cu Herder: ducele Karl August¹ și Charlotte von Stein — și anume, ducele ca factorul cel mai important al noului său destin, Charlotte von Stein, ca remodelatoarea cea mai de seamă a firii sale. Amîndoi l-au influențat pe Goethe, ca om demonic, concomitent și sprijinindu-se reciproc, și, de asemenea, nu a fost o simplă coincidență cronologică în viața lui, ci o întîmplare condiționată de structura fundamentală a existenței sale, faptul că în momentul în care afla o nouă îndatorire se iveau și o dragoste nouă ce-i asigura

¹ Karl August (1757—1828) — duce, apoi, din 1815, arhiduce de Saxa-Weimar, a fost un distins protector al literelor. La curtea lui s-au bucurat de mare prețuire, în afară de Goethe, Wieland, care i-a fost profesor, apoi Herder și Schiller.

conținutul intim și atitudinea intimă necesare pentru împlinirea acestei îndatoriri. În vreme ce s-a schimbat spațiul pe care trebuia să-l acopere cu activitatea sa (acest nou spațiu i-a fost asigurat de ducele Karl August), s-a modificat, aparent întâmplător, pornind dinăuntru, și viața sa sufletească, grație iubirii pentru Charlotte von Stein. Așa cum destinul și caracterul lui Goethe sîntacompaniate concomitent de Karl August și de Charlotte von Stein, tot astfel acționaseră asupra lor Herder și Friederike, apoi Lavater și Lili; în toate aceste cazuri, o puternică impresie de ordin cultural, pe care poetul trebuie să și-o însușească, fie ea o nouă teorie, o nouă cerință sau o nouă serie de obligații, se întâlnește cu o predispoziție intimă corespunzătoare, fie ea o stare de destindere sau, dimpotrivă, de consolidare prin pasiune. Astfel, teoria lui Herder s-a întâlnit cu dragostea pentru țărănuța de la Sesenheim; tot astfel în anii de tranziție postwertherieni, e ade-vărat mai puțin clar și plastic, tocmai pentru că era vorba nu de o cotitură decisivă, ci doar de o trecere confuză, tendința lavateriană spre antropologie, în genere multilateralul cult al prietenilor și al cunoscuților de-atunci, s-a împletit cu sociabilizarea și manifestările la care l-au determinat pe adeptul mișcării „Furtună și avînt” dragostea pentru Lili. Cauzalitățile pot fi distribuite oricum am vrea — se poate spune că Goethe s-a îndrăgostit de Friederike, pentru că era copt pentru „natura” lui Herder — se poate spune și că a fost receptiv la teoriile lui Herder, fiindcă era pregătit prin dragostea pentru fata de la țară; toate acestea nu sînt decît forme de raționament ulterior, mijloace auxiliare ale biografului. Ceea ce e important în viața lui Goethe este unitatea sa demonică, sau

întrepătrunderea factorilor exteriori și interiori care i-au modelat profilul activ. Totuși, mai înainte de a descrie factorii ce i-au decis viața cea nouă, să mai stăruim asupra momentului de tranziție în sine, asupra stării de spirit sub stăpînirea căreia Goethe a făcut trecerea, nu așa cum e oglindit acest moment în răstimpuri ulterioare, ci cum apare într-o manifestare nemijlocită, în actul însuși. Descrierea acestor clipe decisive ale tranziției lui Goethe, surprinse cu toate oscilațiile lor, redată direct în cuvinte, ne stă la dispoziție în scurtul jurnal de călătorie din ziua de 30 octombrie 1775. În genere, marile cotituri decisive din viața lui Goethe nu ne sînt cunoscute decît din reflectarea lor simbolică în opera literară, sau din descrieri și aprecieri ulterioare ; chiar și întîlnirea cu Herder o cunoaștem doar prin efectele ei, nu printr-o relatare din momentul respectiv. Amintitul jurnal de călătorie este singurul document biografic care ne prezintă criza hotărîtoare în momentul cînd a avut loc ca stare sufletească, așa cum scrisorile ne redau dispozițiile sale de moment, bineînțeles cu deosebirea că în acestea din urmă nu apar hotărîri de importanță vitală — căci în asemenea prilejuri Goethe era taciturn. În jurnalul de călătorie sîntem auditorii neștiuți ai monologului acestui bărbat de însemnătate universală într-o împrejurare cînd lua o decizie cu consecințele cele mai profunde pentru istoria spirituală a Germaniei. Este remarcabil că, răscolit de cea mai mare neliniște, asaltat cu maximă violență de emoții și impresii, Goethe vădește o luciditate desăvîrșită : stăpînit de sentimentul surd că e purtat de un destin și de niște forțe iraționale, el se arată pe deplin conștient de însemnătatea clipei. Nici un alt document nu ne poate

informa mai bine decît acest jurnal de călătorie asupra trecerii lui Werther-Goethe spre weimarianul Goethe, o trecere pe care am putut-o cunoaște pînă atunci numai prin compararea diverselor ei faze, nu în actul însuși.

Prin conținut, jurnalul aparține încă în întregime tînărului neliniștit, chinuit, hăituit de propriile sale forțe ; prin orientare, ne îngăduie să recunoaștem de pe acum pe ordonatorul și îmblînzitorul propriei sale ființe, iar deasupra neastîmpărului ce-l gonește și a idealului către care îl mîină năzuințe confuze, în avîntul tulbure spre un drum just, plutește sentimentul cuprinzător al propriului demon, care îi vrea binele, și al propriei forțe, care va ști să-și afle calea.

Nouă, celor care avem perspectiva întregii existențe a lui Goethe și o cunoaștem, primii zece ani petrecuți la Weimar ne apar pe de-a-ntregul ca o trecere și o pregătire spre altă treaptă de viață, chiar ca o pregătire a crizei, în care schimbarea sa avea să se manifeste fățiș și decisiv : călătoria în Italia. Mai mult decît oricare altă epocă din existența sa, acești zece ani apar — iar Goethe i-a văzut și el tot așa — ca o perioadă ce și-a obținut valoarea și sensul din realizări și forme de viață inexistente în ea însăși : acești ani par a fi un proces ce-avea să ducă spre *rezultate* pe care acest proces nu le putea produce singur, în vreme ce perioada din Leipzig s-a reflectat pe deplin în *Cartea cîntecelor din Leipzig* și în *Complicii*, epocă strassburgheză și wetzlariană în lirica nouă și în fragmentele sau planurile titanice, în *Goetz von Berlichingen* și în *Suferințele tînărului Werther*, perioada maturității italiene, în *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso* și *Elegiile romane*, perioada prieteniei cu Schiller în *Hermann și Do-*

rothea, baladele, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, bătrîneţea înaintată, pe diversele ei trepte, în *Afinităţile elective*, în *Divanul occidental-oriental* şi în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*. *Faust*, rezultatul şi simbolul unei vieţi întregi, ne evocă involuntar la începuturile sale „Furtuna şi avîntul“, iar în *ultimele părţi* pe bătrînul Goethe, dar tocmai prima perioadă weimariană pare a lipsi din elaborarea lui. În imaginaţia noastră, anii aceştia apar aproape ca o epocă sterilă, deşi în cadrul lor se situează primele versiuni ale unor opere de mai tîrziu — *Wilhelm Meister*, *Torquato Tasso*, *Ifigenia în Taurida*, *Tainele* — cîteva dintre cele mai frumoase poezii ale lui Goethe, începuturile ştiinţelor naturii şi ale universalităţii sale. În esenţă, părerea aceasta derivă din faptul că Goethe a menţinut doar foarte puţine lucrări planuite sau scrise de-a lungul celor zece ani în forma lor de-atunci. *Wilhelm Meister*, *Egmont*, *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso* au fost transformate de Goethe în simboluri ale existenţei sale abia în Italia, după Italia şi datorită Italiei. Niciodată nu s-a simţit Goethe într-o asemenea stare de provizorat ca în aceşti ani, parcă plantat între epoci şi schimbări, niciodată n-a resimţit ca atunci tot ceea ce făcea şi trebuia să facă, sau ceea ce-l întîmpina în cale ca fiind pentru el un proces educativ, nişte ani de ucenicie, o pregătire spre ceva ce trebuia să devină şi să rămînă. Preocupările cu privire la viaţa şi imaginea sa ideală au constatat atunci nu în devenirea însăşi, şi nici în împlinire, ci în învăţătură, în îmbogăţirea şi modelarea propriului eu. De aceea simţirea şi experienţa, funcţia oficială şi iubirea, Karl August şi Charlotte von Stein au devenit atunci pentru el forţe educative, forţe ale auto-

educației. Forțe de dezvoltare au fost pentru Goethe toate trăirile sale, indiferent dacă și-a manifestat cu avîntată pasiune demonică tinerețea, sau și-a veșnicit știința și simțirea, ca moșneag cu perspectivă universală, în teorii și imagini. Dar ca tînăr, posedat de clipă, nu știa încotro se îndreaptă, ca moșneag n-avea decît să pună ordine în imperiul său, nu abia să-și caute spațiul și forma. — numai în primii ani petrecuți la Weimar imboldul demonic și știința ordonatoare au avut în el o putere egală, iar reunirea ambelor forțe modelatoare a constituit propriu-zis menirea sa conștientă. Viața lui de-atunci are ba aspectul unei întoarceri spre anii cînd îi poruncea demonul, ba al unei anticipări spre anii cînd avea să-l conducă rațiunea (ambele aspecte sînt mai curînd două forme ale unei singure esențe decît două substanțe diferite), numai fiindcă în vremea aceea nu era nici asaltat irezistibil de clipa pasională, nici condus de un plan și de un sens de ansamblu al vieții; nu se simțea nici constrîns necondiționat, nici cu totul sigur de el, nu-și primea poruncile nici exclusiv de la un demon întunecat și necruțător, nici de la limpedea rațiune infailibilă, ci din amîndouă direcțiile, iar amîndouă cînd se amestecau, cînd se separau. Această perioadă seamănă cu limba unui cîntar, iar greutatea se vîd nu pe cadranul limbii, ci pe talere. De aceea, noi privim factorii din prima perioadă weimariană în perspectiva deciziei, adică a călătoriei în Italia; abia în felul acesta, așa crepusculari cum sînt, ne devin limpezi — precum amurgul și zorii ni se lămuresc în esența lor nu atît prin ele însele, cît prin noaptea, respectiv ziua pe care le vestesc.

SOCIETATE

Încadrarea în „societate“, transformarea intimă a firii lui Goethe datorită noii recunoașteri a legilor, al căror indiciu vădit este societatea, poate fi, așadar, înfățișată abia pe baza marilor creații duse la bun sfârșit. Dimpotrivă, poziția exterioară față de societate și-a găsit expresia semnificativă în micile jocuri și farse dramatice, concepute pentru a servi cercul social și îndeosebi în așa fel încât să facă posibilă o montare rapidă, stimulate de existența unui teatru de amatori. Această poezie scenică de societate, deși nu lipsită de farmecul și, prospețimea goetheană permanente, este partea cea mai plată a creației lui Goethe, sau mai exact : ea introduce pentru prima dată în viața poetului acea producție ocazională plată, care n-ar fi imaginabilă dacă n-am ține seama de o societate mult inferioară lui și de membrii acesteia. Farsele cu măști, vodevilurile, comediile și poezioarele festive se înscriu aproape toate în această serie, iar noi le considerăm, precum am spus-o, ca aparținând mai mult preocupărilor de curtean ale lui Goethe, decît creației sale literare propriu-zise. Acest soi de producții se vestesc încă din vremea cînd poetul a fost readus pe încetul de către Lili pe făgașurile sociabilității, dar atunci în ele încă se mai îmbină confesiunea și ocazia, ocazia externă. Așa cum la Weimar s-a desăvîrșit sociabilizarea începută de Lili, tot astfel s-a dezvoltat acolo și genul improvizațiilor scenice de societate : teatrul de amatori este spațiul simbolic pentru poetul de societate Goethe.

Această poezie de societate este plată, nu rea, și rareori cu totul lipsită de farmec, plată numai

din punctul de vedere al valorii lui Goethe, al autorului lui *Faust* și a lui *Torquato Tasso*. Se pot spune câteva cuvinte de laudă despre vodevilurile și micile drame scrise în primul deceniu petrecut la Weimar, iar câteva dintre ele mai exercită și astăzi, dacă nu forță, în orice caz un anumit farmec. E-adevărat, în cea mai mare măsură, este farmecul unei lumi apuse, care se amuză cu grație și se mișcă idilic, nu farmecul vieții personale și al geniului lui Goethe; în cel mai bun caz, ca în *Frate și soră*, e farmecul unei dispoziții sufletești din viața poetului, care se revarsă asupra nimicului amabil — căci și în scrierile pe care Goethe nu le-a compus din plenitudinea sa sufletească răzbate destul din geniul său. Dar așa cum nu punem neapărat pe seama lui Goethe, ci pe seama epocii lui vraja locurilor în care și-a desfășurat activitatea în prima perioadă weimariană — Ettersberg, Tiefurt sau Ilmenau¹ — așa cum ne încântă parcurile și micile castele anonime din acei ani, chiar dacă n-au avut nimica a face cu Goethe, tot astfel vedem și în dramoletele lui mai mult documente ale unei epoci grațioase, am zice aproape întâmplător aduse la cunoștința noastră de cel mai mare geniu ce da strălucire la toate, documente ale acestui geniu însuși. Nu era nevoie de geniul și de viața lui Goethe, pentru ca noi să avem astăzi aceste mici piese, deși Goethe a avut nevoie de acel cerc și de acel deceniu gra-

¹ Aceste locuri păstrează și astăzi amintirea lui Goethe. La Tiefurt, sat pe râul Ilm, se găsește castelul ducesei Anna Amalia, mama ducelui Karl August; în parcul acestui castel, Goethe a organizat un teatru în aer liber. Lângă localitatea balneară Ilmenau, pe muntele Kickelhahn din Pădurea Turingiană, există un pavilion al lui Goethe și un turn de observație.

țios din istoria universală, ca să le scrie. Strălucirea persoanei sale, ca autor al lor, a contribuit firește la sporirea farmecului pe care l-au avut în epocă, dar în măsura în care nu vrem să nesocotim sau să nu simțim acest farmec, în aceeași măsură nu dorim nici să punem un accent deosebit pe ele, într-o lucrare despre esența și chipul lui Goethe (așa cum procedează uneori snobii și rafinații literari, care pun preț pe toate aceste lucruri pe jumătate veștejite și amuțite, tocmai pentru că au farmec). În ceea ce ne privește, în aceste produse recunoaștem mai curînd documente ale rococoului weimarian în genere, decît documente propriu-zis goetheene. Tot ceea ce spune El despre sine în aceste scrieri, ori, mai exact, ceea ce nu poate să nu spună a fost exprimat mai clar și mai profund altundeva, iar pentru biografia lui mai importantă decît conținutul acestui soi de scrieri este existența lor însăși ca probă a transformării depline a tînărului titanic într-un om de lume, de curte.

Printre aceste improvizații pentru scenă, opera cea mai plină de conținut uman, fiindcă își trage ceva din forul intim al lui Goethe mai mult decît celelalte, este piesa într-un act *Frate și soră*. E un capriciu, desigur stimulat mai mult de prezența în apropiere a unei scene decît de necesitatea exprimării unui conflict interior, chiar dacă Goethe a însuflețit conflictul imaginar cu stări sufletești situate între gingășia pasională și reținerea plină de adorație, între fericirea apropierii și tensiunea dramatică a renunțării, care l-au stăpînit în ultimele zile ale dragostei pentru Lili și primele zile ale iubirii pentru Charlotte von Stein. Același

sentiment de dor fierbinte și de șovăială sfioasă,
care i-a inspirat versurile

*Ah, tu ai fost în vremi de mult apuse
Sora mea, ori chiar femeia mea*

a fost oarecum dezvoltat într-o metaforă scenică, într-o mică acțiune burgheză, fiind distribuit la mai multe personaje, care trebuiau să slujească doar ca întruchipări ale unor asemenea sentimente, fără să aibă o viață proprie, dincolo de starea de spirit lirică a lui Goethe. Ceea ce este acțiune în *Frate și soră* slujește exclusiv pentru motivarea răbufnirii acestor sentimente. Dar faptul că scriitorul a turnat sentimentele într-o acțiune se datorește gustului pentru scenă, dacă nu chiar unor solicitări, din prima perioadă petrecută la Weimar — unui avânt primar spre dramatizare, inexistent încă în exprimarea acelorași sentimente în *Stella*. Personajele nu sînt caractere, ci simple fanteze care ilustrează relațiile și sentimentele, conflictul fundamental al acțiunii este unul liric, nu dramatic, mediul în care se petrece acțiunea este însuflețit și încălzit, îmbogățit și investit cu detalii pregnante datorită spiritului de observație cu care Goethe a surprins trăsăturile miciei burghezii, datorită privirii lui treze îndreptate spre obiectele și gesturile, încăperile și deprinderile oamenilor de rînd, așadar datorită unor însușiri în-născute ale scriitorului, vădite încă din copilărie, perfecționate înadins în prima perioadă weimariană, din dorința de a se pregăti întru cunoașterea științifică a lumii și a omului — pentru care mărturia cea mai splendidă o depun cele dintîi cărți din prima versiune a lui *Wilhelm Meister*.

Vioiciunea spirituală pe care dulcile peregrinări amoroase ale lui Goethe o toarnă ici și colo în fra-

zele firești ale dialogului, abundența reală de lucruri concrete, care înconjoară și îmbogățește întîmplările sărăcicioase, fără a le înăbuși sau împovăra, și mai ales grația simplă și noblețea sufletească pură a autorului, care nu se poate dezminți nici în jocul cel mai ușor — amestecul celor trei calități face valoarea și farmecul acestei piese de teatru, încît aproape uităm că acțiunea ei este construită pînă la artificialitate, că toate personajele sînt simple alegorii ale unor stări sufletești, că veșmîntul dramatic n-a fost adăugat decît numai cu scopul de a reprezenta pe scenă un conținut la origine liric.

Celelalte mici opere din aceeași categorie rezultă dintr-o intenție spirituală, dintr-o glumă și dintr-un capriciu, sînt concepute de genialul *maitre de plaisir* fără intervenția unor imbolduri propriu-zis poetice și destinate unui public dornic să asiste la un spectacol, încă mai mult dornic să asculte. Cea mai de seamă dintre ele și singura despre care ar trebui să presupunem, dacă n-am ști-o, că e scrisă de Goethe este *Triumful sensibilității*, o răfuială umoristică cu exagerările din perioada wertheriană, de la cultul efeminat al naturii pînă la sibaritismul sufletesc idealizat. Scrierea se află cu *Suferințele tinărului Werther* în același raport ca *Satyros* sau *demonul zeificat al pădurii* și *Farsa de carnaval a părintelui Brey* cu proiectele titanice din anii de afirmare a geniului; comedioara e o tratare parodistică a sentimentelor și a conflictelor care sînt luate în serios și totodată absolutizate în *Suferințele tinărului Werther*. Dar distanța dintre *Suferințele tinărului Werther* și *Triumful sensibilității* este mai mare decît aceea dintre scrierile titanului și farsele sale satirice, dacă nu cumva comedioara reprezintă to-

tuși nu doar o simplă descărcare poetică a unei poveri insuportabile, printr-un hohot de-ris malițios, într-o clipă de relativă libertate, îngăduită de persistenta stare de spirit generală, ci o persiflare conștientă mai târzie în fața altora și pentru alții.

Farsele în versuri fruste din tinerețe puteau fi scrise doar de cineva care a participat sufletește la pățaniile parodiate în ele, *Triumful sensibilității* nu poate proveni decât de la un adversar și de la un observator răuvoitor. Tonul fundamental al acestei farse nu este umorul, ci ironia, și anume ironia romantică în forma ei extremă, aproape în genul lui Tieck¹, care cunoaște viața numai sub aspect literar și o ia în serios sau o batjocorește numai ca literatură. Încheierea actului al cincilea este la Goethe un exemplu aproape înspăimântător, primul său exemplu și (excluzînd farsa literară *Păsările*) aproape singurul exemplu de ironie romantică, din care Tieck își extrage aproape întregul umor al comediilor: anularea iluziei în iluzia însăși.

Această primă apariție a ironiei literare romantice conferă farsei *Triumful sensibilității* o importanță simptomatică: în toată opera lui Goethe nu mai găsim aproape nici o altă decizie de circumstanțe ale propriei sale vieți, formulată atât de tăios, din afară, nu numai de pe poziția celui ce-a depășit o criză, ci de pe poziția unui adversar.

¹ Prozatorul și dramaturgul *Ludwig Tieck* (1773—1853) aparține romantismului incipient de la Jena și Berlin. Ironia care frînează neconținut în opera lui exaltarea sentimentală specifică romantismului își are sursa în răceala raționalismului iluminist, de care scriitorul nu dorește a se elibera. Ironia romantică, inaugurată de el, va căpăta o nouă strălucire în opera lui Heinrich Heine.

Firește, este probabil de dorit să nu acordăm acestei deziceri mai multă pondere decât i-o dă prilejul poetic ce-a declanșat-o : farsa a fost scrisă pentru distracția altora, a unor spectatori înclinați întrucîtva să împărtășească amical persiflarea, însă nu complet vindecați de febra wertheriană ; ea n-a fost concepută nicidecum ca o sentință rostită de scriitor împotriva lui însuși, sau ca o confesiune literară umoristică, menită să-l despovăreze. Goethe se distanțase acum destul de mult de maladia wertheriană, ca să poată face din ea un material satiric amuzant pentru o serbare de curte, ca și cînd toate acestea nu l-ar fi privit de loc. Faptul că autorul satirei fusese el însuși cîndva reprezentantul principal al maladiei, dacă nu chiar cel ce-o provocase, dădea reprezentației un gust pîcant în plus.

Triumful sensibilității este o metaforă dramatizată : metafora însăși trebuie ghicită, iar această idee alegorică este miezul pentru care Goethe a inventat acțiunea, miez pe care l-a dezvoltat pînă la dimensiunile unei acțiuni cu ajutorul cîtorva caractere satirice puse mașinal în mișcare. Pentru a lustrui eșafodajul subțire al întîmplărilor și pentru a umple figurile schematice cu duhul autorului, distribuit între ele, nu puteau lipsi nici aluziile la diversele simptome posibile ale acelei boli, care se manifestase în toate formele de viață burgheză, de la arta aranjării grădinilor pînă la căsnicie. Dialogul este spiritual în multe locuri, iar întregul rece, în măsura în care putea fi la Goethe un amuzament născocit doar pentru alții, nu dintr-o nevoie proprie : căci el nu era la origine un om de curte, care să-și afle cele mai bune inspirații în simpla sociabilitate, ca de pildă Voltaire. Cînd lucra exclusiv în serviciul unei anumite so-

cietăți, Goethe era de cele mai multe ori mai sărac în inspirație decât foarte multe spirite mai limitate, iar *invita Minerva*¹ arată cu atât mai jalnic în spațele comorilor sale de spirit presărate sau încrustate ici-colo (căci asemenea comori avea el întotdeauna la îndemână, ca să ornameze orice ocazie exterioară). Și în *Triumful sensibilității* conținutul pe care l-a travestit nu a mai fost tratat ca un conținut al său, ca în *Satyros sau demonul zeificat al pădurii*, ci ca un material străin

Că ar fi avut posibilitatea să umple din interior această satiră, ne-o dovedește interludiul constând în monodrama² *Proserpina*, însă faptul că satira era destinată exclusiv unei serbări de curte l-a împiedicat de astă dată să amestece confesiunea cu satira, după uzul umoristic-genial, și poate că această rece și rațională persiflare ulterioară a wertherianismului este un mod mai liber de a se confrunta cu sine însuși decât ar fi fost o confesiune umoristică pe jumătate subiectivă, pe jumătate obiectivă.

Monodrama *Proserpina* este un interludiu pur, independent, aparținând cu totul altui domeniu decât cel al distracțiilor de societate și trebuind să fie interpretat în altă conexiune decât farsa în care e încadrată. Faptul că Goethe a încorporat în *Triumful sensibilității*, ca să le parodieze, lucrări din tinerețe este cel mai mare păcat comis împotriva primelor sale opere, un păcat aproape de neînțeles, mult mai grav decât acela de a fi făcut haz în satire ocazionale, ulterioare, pe seama unor momente din viață eternizate în opere independente. Căci în cazul *Proserpinei*, opera absolută,

¹ Lipsa de inspirație.

² Dramă în care apare un singur personaj.

mai presus de preocupările de societate, opera cu un nivel artistic superior a fost coborâtă într-o sferă relativ joasă și așezată într-o raportare falsă, mai înainte ca ea să se fi desăvârșit în propria ei sferă. Farsa *Triumful sensibilității* nu este ridicată mai sus prin *Proserpina*, dar *Proserpina* este coborâtă datorită ambianței în care se află.

Proserpina face parte dintre monumentele titanismului crepuscular al lui Goethe, putînd fi totuși considerată și drept o treaptă sufletească preliminară spre *Ifigenia în Taurida*. În *Triumful sensibilității*, *Proserpina* apare ca o figură mitică în contrast cu femeia hipersentimentală neînțeleasă, raportul fiind însă doar parodistic, iar pe de altă parte are și o valoare tragică independentă într-o măsură prea mare, ca să nu reiasă o confuzie penibilă între întregul relativ și interludiul absolut. Nici o operă absolută nu e nimicită de un interludiu relativ — să ne amintim scenele comice din tragediile lui Shakespeare și din *Faust* — dar orice ansamblu relativ este spulberat prin simpla vecinătate a absolutului, fără, însă, ca interludiul să-și poată recăpăta în întregime valoarea alterată de raportul în care se află, de situația sa de interludiu. Ca atare, monodrama este anulată, farsa, sufocată și spulberată, amîndouă sînt frustrate de bunele lor intenții datorită faptului că sînt legate laolaltă. Goethe n-a mai stricat niciodată cu atîta lipsă de scrupule, printr-o tratare umoristică, ceva serios și profund, iar în anii de mai tîrziu a condamnat la alții tocmai acest fel de umor, nu numai din motive estetice, ci și morale. Ironia propriu-zis „romantică” nu i se potrivea. Dar, în acești ani, Goethe s-a dăruit pe deplin, în mod conștient și urmărind scopuri legate de autodisciplină, unei societăți care-l co-

bora, jertfindu-i uneori și seriozitatea — așa cum l-a elogiât pe Lessing, spunînd că acestuia îi era îngăduit să-și lepede demnitatea, deoarece putea oricînd să și-o reia. Avem a face aici cu Faust, care participă la mascarada de la curtea Împăratului și nu se jenează să pună vreme de o seară forțe superioare societății respective și zei în serviciul unui amuzament de curte, ba chiar s-o învoce pe Elena, ca să desfete ochii unor gură-cască.

Firește, aceasta aproape că-l duce la pierzanie, și trebuie s-o caute pe Elena la *mume*¹, așa cum Goethe a fugit din societatea de la curte în Italia.

PEISAJ

Oricîtă semnificație independentă ar avea, noul cerc de oameni și îndatoriri, în care a intrat Goethe o dată cu stabilirea lui la Weimar, și-a obținut mai mult sau mai puțin justificarea și contururile pentru istoria sa abia prin caracterul de treaptă preliminară spre transformarea pe care

¹ În *Faust* II, actul I, Împăratul îi cere lui Faust să-i aducă „trupește” în față pe Elena și Paris. Faust îl roagă pe Mefisto să îndeplinească dorința. Dar aceasta nu-i o simplă vrăjitorie ca aceea datorită căreia cu puțin mai înainte niște hîrtie fusese transformată în monede de aur. „Eroinele divine” nu se află în puterea lui Mefisto. Pentru a ajunge la Elena, Faust trebuie să se adreseze *munelor* (*die Mütter*). Mitul *munelor*, sugerat oarecum de Plutarh, capătă la Goethe sensul platonician de „fenomene originare”, de prototipuri ale fapturilor vii și ale lucrurilor. Mefisto îi înmînează lui Faust o cheie, cu ajutorul căreia acesta se scufundă, ajungînd pe tărîmul miturilor, la Elena.

avea să o producă asupra poetului călătoria în Italia. Dimpotrivă, peisajul cel nou și-a găsit o expresie nemijlocită și și-a câștigat o importanță capitală în viața lui Goethe nu numai ca o forță de modelare umană cu acțiune înceată, ci și ca o dispoziție sufletească lirică de moment, ca o clipă de înălțare. Nota proprie a peisajului weimarian e dată de legătura dintre oraș și natură, de trecerea aproape neobservată de la construcții la vegetație, de la piață la castel, de la castel la parc și de la parc la luncă și coline și râu. Mai înainte, la Leipzig și Frankfurt, ca și la Strassburg, Goethe cunoscuse peisajul natural numai ca o realitate învecinată, ca un loc de excursie, ca un contrast față de înghesuiala orașului, ca un spațiu deschis, iar excursiile sale în regiunile de coline și lunci străbătute de râuri din Germania centrală și sudică, din Odenwald, Taunus¹ și de pe Rin au fost considerate de el însuși ca niște evadări într-un mediu opus celui în care locuia, ca niște expirații și inspirații. Acest sentiment al orășanului ce se bucură de libertate, încercat de germanul din nord, își găsește expresia definitivă în primul monolog al lui Faust :

Fugi ! hai ! spre cîmpul larg afară !

și în cursul plimbării lui de Paști.

Colțul îngust, cu acoperișuri piezișe, cu atmosfera stătută a odăilor abia luminate de ochiuri de geam tulburi, insuflă sentimentul apăsător al traiului închis în casă ca într-un țarc ; ca o reacție la acest sentiment s-a născut, o dată cu victo-

¹ *Odenwald* — regiunea muntoasă, granitică, între șesul Rinului și Main ; *Taunus* — regiune de munți tociți, între Main, Rin, Wetter și Lahn, cu numeroase izvoare minerale, termale și sărate (Wiesbaden etc.).

ria împotriva raționalismului, noul sentiment de încântare în fața peisajului, al cărui maestru în literatura universală rămîne Goethe. Acest sentiment al naturii n-a izvorît, ca acela al lui Shakespeare, din contemplarea mitică a elementelor, dintr-un ruralism superior, spiritualizat, ci tocmai din citadinism. Amîndoi, Shakespeare și Goethe, au considerat motivele idilice și pastorale derivate îndeosebi din eglogele lui Virgiliu și din idilele lui Teocrit ca pe o formă literară convențională a descrierii de peisaj, amîndoi au reînsuflețit aceste forme încremenite și le-au amplificat la infinit, Shakespeare dintr-o simțire ruralistă elementară, Goethe din nostalgia larg cuprinzătoare a orășanului.

La Weimar, Goethe a găsit un nou stimulent pentru dragostea de natură ce i se trezise încă de la Leipzig. Aici a fost anulată pentru prima dată în viața lui contradicția dintre orășean și peisaj, resimțită pînă acum ca un farmec și o stare de tensiune și învinsă prin nostalgii și drumeție, iar locatarul pavilionului de pe Stern, călărețul, vînătorul, care, în timpul obligațiilor de serviciu și al distracțiilor, se afla aproape întotdeauna la țară și pe drumuri, care vedea mai mult parcuri, sate și terenuri de vînătoare decît străzi și piețe, ducea o viață în mijlocul naturii așa cum nu cunoscuse niciodată mai înainte. Natura nu mai era pentru el un țel și un loc de repaus, ci o obișnuință, și o ambianță.

*Nu doar un rece mas uimit mi-ngădui,
Ci să privesc în sînul ei profund
Ca-n inima unui prieten bun.*

Aceste versuri, care se referă nu numai la cunoaşterea naturii, ci şi la dragostea de natură, şi-au găsit fundamentarea abia la Weimar.

Aşa cum Goethe locuia acolo în sînul naturii, avînd de jur împrejur, în imediata apropiere, peisajul, tot astfel sediile principale ale activităţii lui se găseau pe jumătate sau pe de-a-ntregul în plină natură, însuşi castelul din Weimar, castelele de vînătoare Tiefurt, Ettersberg, Belvedere, iar tocmai această activitate oficială îl ţinea în aer liber mai mult decît drumeţiile întreprinse în perioada de „Furtună şi avînt“. Călătoriile de inspecţie, construcţia de şosele, vînătorile şi chiar reprezentările teatrale date pe iarba de pe malurile Ilmului sau în parcul Ettersberg sînt un indiciu că, dintr-un locuitor de cartiere şi străzi orăşeneşti, Goethe devenise un locuitor de parcuri, că peisajul se transformase pentru el într-un element de la sine înţeles, aparţinînd vieţii lui de fiecare zi, aşadar, la Goethe, nu unul banal, ci un element modelator mut şi, în acelaşi timp, putînd să fie modelat. Şi prin această îmbinare de natură şi cultură, reprezentată de parcuri, prin această rezervaţie vegetală şi omenească, noul mediu al lui Goethe este de asemenea un preludiv idilic la marea experienţă italiană. Încă şi astăzi, Italia este în esenţa ei acea ţară din Europa, în care contrastul dintre natură şi cultură se simte cel mai puţin, unde construcţiile par a fi crescut ca plantele, iar vegetaţia pare construită. Despre aceasta, mai tîrziu.

Peisajul cel nou a influenţat şi creaţia lui Goethe, anume în două feluri, pe de o parte în mod nemijlocit, ca motiv liric, apoi, pe de alta, într-un mod treptat şi indirect, prin dispariţia peisajului ca scenă independentă, prin spirituali-

zarea și animarea lui sporită, ca și cînd spațiul ar fi fost transformat în abur și resorbit ca element sufletesc. Căci cu cît viața în și laolaltă cu peisajul a devenit pentru Goethe la Weimar un lucru mai de la sine înțeles, cu atît mai puțin a reprezentat peisajul pentru el un impuls, o experiență stimulativă poetic. Versuri ca acelea din primul monolog al lui Faust n-ar mai fi scris niciodată poetul deprins cu locurile de la Weimar. Cu puține excepții, cele mai profunde poezii create la Weimar nu izvorăsc din noul sentiment al naturii, precum cîntecele pentru Friederike, sau cîntecele de rugă și drumeție scrise la Wetzlar și Frankfurt pe Main, ci dintr-un sentiment uman aprofundat : o sensibilitate și o experiență nouă, al căror obiect constă în ceea ce este *omul* în genere, nu numai eul poetului ca recipient al naturii și înconjurat de natură, ci făptura omenească înzestrată cu suflet și călăuzită de destin ; aceasta este trăsătura nouă, comună în cîntecele pentru Mignon, în cîntecele către sau pentru Charlotte von Stein, în conceptele pentru *Egmont*, *Torquato Tasso*, *Ifigenia în Taurida*, *Elpenor*, noutate care le deosebește de *Suferințele tînărului Werther*, de *Faust*, chiar de *Goetz von Berlichingen*, *Mahomed*, *Prometeu*. Omul însuși este abordat mai ales din unghiul de vedere al sufletului și al destinului — noul sentiment al unității demonice dintre suflet și destin este de asemenea preponderent — în vreme ce mai înainte ființa omenească era privită îndeosebi ca un produs al naturii, plin de forțe ale creșterii și impulsionat de ele, străbătut de seve și izvoare de vitalitate, exprimîndu-și sentimentul naturii în special ca o vibrație simpatetică a naturii umanizate laolaltă cu cercul de forțe încă elementare din care se hrăneau sentimentele

omenești. Cu cât mai categorică este interpretarea de către Goethe a omului ca ființă demonică, supusă destinului (această interpretare este rezultatul trăirii intime de după perioada wertheriană, despre care a fost vorba mai sus), cu atât mai vădit scade rolul peisajului ca cerc dinamic simpatetic, căci peisajul nu e supus destinului. În perioada weimariană, peisajul este fie o alegorie a sufletului și a destinului, fie un spațiu în care se află acestea, nu forma și atmosfera lor, alegorie ca în *Călătorie pe mare* și în *Dedicație*, spațiu ca în *Ilmenau* sau în cîntecul lui Mignon.

În această perioadă, cercurile concentrice de forță nu mai sînt pentru Goethe omul și natura, ci omul și destinul, iar natura, peisajul (firește, perceput acum cu o profunzime infinită, resimțit cosmic), trecute pe un plan secundar pentru un răstimp, ca urmare a unei noi trăiri a destinului și a sufletului, redevin simplu spațiu și atmosferă, cum mai fuseseră pentru Goethe înainte de perioada strassburgheză. Societatea, înecată la Strassburg și Wetzlar de trăirea „naturii“, reîntră și ea în drepturile sale față de geniul autonom al naturii, firește, nici ea ca o lege și o unitate de măsură unică a omului, ci ca o limită recunoscută voluntar, dar și considerată ca un factor *relativ*. Așadar, în măsura și în momentul în care Goethe ajungea la o nouă experiență a destinului și la o nouă recunoaștere a societății, adică a forțelor esențialmente omenești (spre deosebire de natură, care este în același timp umană și extraumană), în aceeași măsură și în același moment peisajul se transformă pentru el dintr-o nouă parte a lumii și dintr-un cerc de vrajă, a căror descoperire și cucerire constituiseră o parte a vieții lui titanice și sentimentale, într-o atmosferă

de fiecare zi, în mediu familiar. De aci înainte vom găsi peisajul numai ca atare, nu ca o zguduire emoțională și ca o descoperire.

Cele mai semnificative expresii ale evoluției urmate de sentimentul peisajului în primii ani petrecuți de Goethe la Weimar sînt poeziile *Către lună*, *Călătorie în Harz iarna* și *Ilmenau*. Între sentiment și peisaj există trei trepte. Pe prima, clocotul sentimentului este încă stimulat și resorbit de fiorul resimțit în fața peisajului: luna și lumina ei difuză plutind noaptea deasupra colinelor împădurite și a văilor de rîuri formează un tot inseparabil cu tremurul de fericire și dor al sufletului ce stă de veghe noaptea. Peisajul însuși nu este o priveliște obișnuită, cotidiană, ci o vrajă, magia nopții s-a transformat într-un spațiu al sufletului, chiar o mișcare a sufletului. Întreaga poezie se înscrie încă în seria cîntecelor nocturne romantice, care se deschide în *Cartea cîntecelor din Leipzig* cu poezia *Către lună* și se desăvîrșește în *Bun venit și bun rămas* scris la Strassburg, cu răzbaterea de la poezia peisajului animat spre sentimentul propriu-zis cosmic al naturii, iar în poezia weimariană *Către lună* cu răzbaterea spre *însuflețirea cosmică a naturii*.

În *Călătorie în Harz iarna*, sufletul și peisajul apar din nou separate, iar spațiul sufletului este acum destinul, așa cum mai înainte fusese natura, dar peisajul conferă o *mișcare* paralelă cu aceea a sufletului și a destinului, care e una singură. Firește, după ce descoperise natura ca un complex de forțe active, Goethe nu mai putea să recadă în descripția simplă, în considerarea raționalistă a naturii: privirea lui creatoare de mituri, îndreptată spre natură, o animă ori de cîte ori o evocă, însă ea nu mai este pentru el, ca

într-o anumită epocă, cel mai apropiat și aproape singurul recipient al clocotului său sufletesc sau prima sursă de inspirație erotică. Mai mult decît pînă acum, experiențele „suflet“ și „destin“ formează centrul inspirației sale, iar cînd acestea întilnesc în calea lor peisajul, poetul îl implică, dar nu-și mai transformă cîntecul despre suflet și destin în peisaj pur.

Călătorie în Harz iarna este o rapsodie despre căile hărăzite de Dumnezeu omului, izvorită din puritatea și prospețimea plină de presimțiri a unei aventuroase călătorii în zori, care concentrează într-o anumită clipă viziunea pe jumătate onirică, pe jumătate reală a unor întregi destine de viață, o dată cu explicitarea lor din ființa lui Dumnezeu. Rapsodia se înscrie în sfera de idei și de stări sufletești a imnurilor *Limitele umanității* și *Divinul*, care tratează despre relația dintre destinul omenesc și divinitate, ca niște pandante opuse poemelor *Prometeu* și *Ganimede*, în care acționează forța și plenitudinea omenesc-divină, dar — încă nu destinul însuși. (Căci destinul pe care-l admite *Prometeu* apare nu ca o forță activă, ci ca un spațiu obiectiv.) Prin tehnică, poezia *Călătorie în Harz iarna* se încadrează între rapsodiile de drumeție *Surugiul Chronos* și *Cîntecul în furtună al drumețului*. Cronologic și sufletește, ea se află între aceste rapsodii și imnurile citate, ținînd mijlocul atît în ceea ce privește echilibrul dintre suflet, destin și natură, cît și echilibrul dintre expresia lingvistică concretă a clipei de inspirație rodnică și interpretarea înțeleaptă a vieții privită din perspectiva acestei clipe. *Surugiul Chronos* și *Cîntecul în furtună al drumețului* sînt aproape integral legate de moment, de situație, ele sînt cîntece țîșnite exclusiv din niște

clipe de drumeție pline de însuflețire, în al căror elan viu sînt absorbite și filtrate priveliștile și ideile din cursul drumeției. Dimpotrivă, *Limitele umanității* și *Divinul* nu rezultă dintr-o situație concretă nemijlocită a poetului, sau cel puțin clipa inspiratoare nu se mai vedește în poezie ca element de conținut și structură : chipul de la care pleacă și pe care-l înfățișează nu este decît concretizarea unei cugetări ce îmbrățișează universul (firește, la Goethe nu poate fi vorba de o reflecție abstractă, ci de o percepere a universului, devenită lumină și spirit). După terminologia veche, care nu poate fi utilizată decît cu prudență, rapsodiile ar fi poezii de atmosferă, iar imnurile, poezii de idei. La cele dintîi, elementul senzorial aparține atmosferei și reprezintă motivul care-i dă naștere și o susține, la celelalte, nu este decît o alegorie care lămurește un conținut spiritual.

Călătorie în Harz iarna este singură un amestec al amîndurora : *rapsodia*, care transformă o situație sau o acțiune concretă în imagine verbală. așadar care redă aici ritmic impresiile și sentimentele iscate de o călătorie, de călătorie în genere, se încrucișează, se amplifică, este resorbită de vederea de ansamblu și interpretarea imnică. Obscuritatea poeziei rezultă mai puțin din voalarea diverselor amănunte ale acestei călătorii, cît mai ales din înlănțuirea aparent arbitrară a strofelor senzorial-peisagiste cu cele spiritual-reflexive. Această înlănțuire — nu logică, ci ritmică și asociativă — care dă poeziei mai multă cuprindere și strălucire decît au rapsodiile de drumeție și mai multă diversitate și bogăție senzorială decît au imnurile — este o expresie a sentimentului vital de-atunci al lui Goethe, sentiment ce se

împărțea între interesul pasional captat de momentul senzorial și privirea spirituală de ansamblu asupra destinului său în genere și asupra ființei divine.

Cele două cuvinte pe care le întrebuița pe atunci cu aceeași plăcere și cu aceeași apreciere elogioasă, nu ca noțiuni contradictorii, ci aproape ca denumiri ale aceleiași stări de spirit sînt *nedesuslășire* și *puritate* — primul exprimă modul de a resimți materialitatea lumii exterioare, sesizabile concret, celălalt, spiritualitatea, pe care opusul ei n-o elimină, ci o ridică pe un plan superior și o intensifică, și în lumina căreia poetul lua cunoștință de forțele divine aflate la temelia tuturor celor percepute : destin, suflet, natură (dar natură nu ca înfățișare a universului senzorial, ci ca principiu al acestuia, ca sens, ca „idee“ a lui). Pe vremea aceea, sentimentul naturii și cunoașterea științifică a naturii, sentimentul uman și cunoașterea științifică a omului, dragostea și înțelepciunea, destinul și sufletul lui Goethe se separaseră și-l dominau paralel, cîteodată contradictoriu ; în perioada de „Furtună și avînt“, ele constituiseră instinctiv o unitate, mai tîrziu, după călătoria în Italia aveau să devină concentrice. Dar *Călătorie în Harz iarna* fixează în modul cel mai limpede coexistența lor receptată din concentrarea amănuntelor unei tainice călătorii de iarnă și din adorația proaspătă și limpede a demonului ce-l poartă în cursul acestei aventuri ca prin zorii viitorului apropiat.

În *Ilmenau*, peisajul este scos din sfera sentimentelor lui Goethe, fiind tratat pe de-a-ntregul ca scenă a îndatoririlor și a destinului său. În vreme ce în *Călătorie în Harz iarna*, peisajul încă mai acționează ca element de inspirație alături de

viziunea sufletului și a destinului, aici este subordonat pe deplin conținutul uman și tratat aproape ca o indicație scenică pentru un eveniment sufleteș, ca o recuzită. Peisajul, îndeosebi peisajul familiar din Weimar, s-a preschimbat pentru Goethe dintr-o trăire stimulativă într-un spațiu independent, dar modul său de a privi natura va deveni cu totul altul, nou față de cel din Strassburg, din Wetzlar și din Frankfurt pe Main, abia după ce ochii săi își vor desăvîrși educativ acuitatea în Italia. Ca atare, conviețuirea intimă cu peisajul din primii ani petrecuți la Weimar apare și sub acest aspect ca o pregătire în vederea călătoriei în Italia. Clipele de stimulare a sentimentului peisajului, încă active la începutul șederii în Weimar, capabile să se descarce în creații lirice, cum e cîntecul *Către lună*, apoi distanțate în *Călătorie în Harz iarna*, se pierd într-un proces continuu de calmă educare a ochilor, și astfel „natura” se înscrie și ea printre elementele de cultură ce-l pregătesc pe Goethe pentru criza italiană. Acum vom considera viața lui Goethe în perspectiva acestei crize, care a dus la „a doua formă” a existenței sale unice.

CUPRINS

<i>Prefață</i>	V
<i>Tabel cronologic (Goethe)</i>	XXXIII
<i>Notă biobibliografică (Friedrich Gundolf)</i>	LIII

<i>Introducere</i>	1
------------------------------	---

Partea întâi:

EXISTENȚĂ ȘI DEVENIRE

<i>Inceputuri</i>	51
<i>Primele forțe modelatoare</i>	83
<i>Leipzig</i>	91
<i>Strassburg</i>	139
<i>Herder</i>	149
<i>Shakespeare</i>	160
<i>Noua lirică</i>	167
<i>Titanism</i>	182
<i>Faust</i>	221
<i>Umor și satiră</i>	258
<i>Werther</i>	278
<i>Egmont</i>	314
<i>Lili</i>	336
<i>Sociabilitate și prietenie</i>	353
<i>Fiziognomie</i>	380
<i>Weimar</i>	398
<i>Societate</i>	405
<i>Peisaj</i>	414

Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1971. Hirtie ziar de 50 g/m² Format
700×920/32. Coli ed. 20,86. Coli tipar 15. A. nr.
4 132/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici
83—94—59.



Tiparul executat sub comanda nr.
10 229 la Combinatul Poligrafic „Casa
Scintei”, Piața Scintei nr. 1,
București — R.S.R.





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

